Zur Geschichte des Basso ostinato

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Hohen Philosophischen Fakultät der
Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Richard Litterscheid
aus Hamm in Westfalen

Marburg 1928

Druck von Karl Strauch (Inh. Ernst Meinhard) Dortmund.

Als Dissertation angenommen am 28. Juni 1927.
Referent: Professor Dr. Stephani.
Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juni 1927.
Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Inhalt.

1. Einleitung 5
2. Anfänge des (Basso) Ostinato 11
3. Literatur der ostinaten Formen 13
4. Blütezeit des Ostinato seit 1600 18
5. Entwicklung des Ostinato seit der Klassik 34
6. Ostinatotechnik im Impressionismus und in der nachfolgenden Stilperiode bis zur Jetztzeit 51
7. Anhang: a) Nachtrag zu Abschnitt 5 64
   b) Literaturverzeichnis 73

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556026_0091

I.

Einleitung.*)

Die letzten fünfzig Jahre der Musikgeschichte brachten die sehr interessante Erscheinung, daß ein bedeutsames Gestaltungsmittel und Formelement früherer Epochen, der Basso ostinato, erneut wesentlicher Baustein teils hochwertiger Kompositionen der letzten Zeit geworden ist. Perioden verschiedener geistiger Haltung und verschiedener Kunststile pflegen gewisse technische Formmittel zu bevorzugen und wieder andere zu verwerfen. Und wie Aehnlichkeiten der Verwendung künstlerischen Materials verwandte Züge zwischen einzelnen Epochen aufdecken, läßt sich durch sie umgekehrt dieses künstlerische Material als einem ganz bestimmten Ausdruckswillen entsprechend erkennen und festlegen. So wird die folgende Abhandlung, die besonders eine Darstellung der Geschichte des Ostinato im 19. Jahrhundert zu geben beabsichtigt, nachweisen, daß er nur ganz bestimmten, den kontrapunktisch gerichteten Stilepochen wirklich gemäß ist und in ihnen fast ausschließliche Verwendung findet. Es soll an bedeutenden Kunstschöpfungen, zugleich mit kurzer Schilderung ihres geistigen Ursprungs, aufgezeigt werden, wie der Gestaltungswille der letzten Jahrzehnte zur Ostinatotechnik greift, und wie er diese Technik seiner Haltung und seinen Zwecken entsprechend zu wandeln sucht.

*) In ihrer Dissertation „Der Basso ostinato als technisches und formbildendes Prinzip" hat Lily Propper die Zeit bis ca. 1700 behandelt. Um der Gesamtdarstellung willen mußte verschiedentlich auf diese Dissertation zurück gegriffen werden. Die Bemerkung „P" mit Angabe der Seitenzahl im Text bezieht sich auf L. Proppers Arbeit. — Alle im Text vorhandene kleinen Zahlen weisen auf das Literaturverzeichnis im Anhang hin.

Vorerst sei die Frage nach dem Wesen, nach den Möglichkeiten und nach dem Zweck des Ostinato beantwortet. Sein Name erläutert bereits die wichtigste seiner Eigenschaften, die hartnäckig fortgesetzte Wiederholung eines Motivs, eines Themas im Verlaufe eines musikalischen Kunstwerkes. Es ist auf den ersten Blick hin schlecht denkbar und wirkt darum auch befremdend, daß mit solchen Wiederholungen eine auch nur einigermaßen interessante und reizvolle Musik, wie wir sie heute aufzufassen gewohnt sind, möglich ist. Besonders, wenn wir uns bewußt werden, daß das musikalische Kunstwerk wesentlich nicht nur als Tönen, sondern auch als klingender Bewegungsablauf erscheint, als ein Zeitvorgang, der durch das lebendig Wechselnde und wirkungsvoll Bewegte seines Gehaltes wie auch seines äußeren Gewandes seinen Reiz erhält, werden wir uns schwer von der Notwendigkeit und Organik eines Kunstwerkes überzeugen lassen, das durch die Monotonie eines immerzu wiederholten Themas, einer fortlaufend gleichen Bewegungsfolge erdrückt wird, schließlich sogar bald hier, bald da willkürlich seinen Abschluß finden kann.

Eine Kette wiederholter ostinater Motive bedeutet noch keine Formung im künstlerischen Sinne. Vielmehr ist solche Ostinatokette nur e i n gestaltendes Mittel, das dem Kunstwerk zwar eine typische Physiognomie erteilt, aber, wie jede Musik, notwendig auch von anderen Formelementen mitgestaltet wird, um einen tönenden Zeitablauf von bestimmter und interessanter Entwicklung möglich zu machen: von umrankenden Gegenstimmen, ihrer Veränderung und Durchführung, von Wandlungen der Harmonik, des Rhythmus, der Dynamik. Sie alle wirken einer Monotomie entgegen und werden nun durch die auffallende Hartnäckigkeit des Ostinato beeinträchtigt und formal strukturell gebunden.

So ist der Ostinato Strukturelement: er bestimmt die äußere Gestalt, wie er auch umgekehrt irgendwie Teilausdruck eines Gehaltes ist.

Gegebenenfalls sind es rein musikalische Kräfte, die den Ostinato als notwendige Bindung erfordern und ihn Träger einer musikalischen Spannungsentwicklung werden lassen. In solchem Falle kann er eventuell nicht nur Strukturglied sein, sondern auch darüber hinaus die gesamte Struktur des Kunstwerkes von seinen eigenen, ihm innewohnenden musikalischen Gesetzen aus bestimmen. Oder

er ist nur dynamisches Teilglied eines Spannungsverlaufs, in dem er erst als sequenzartig fortschreitendes Motiv schließlich in bestimmter Tonhöhe anhält und durch ostinates Verharren weitersteigert.

Und nicht nur rein musikalische Kräfte können es sein, die im Ostinato-gestützten Werk ihren gemäßen Niederschlag finden, sondern auch Kräfte, mit denen sich phsychologische, gefühls- oder vorstellungshaft begründete Momente eng verknüpfen, Momente, die sogar erster Ursprung v o r dem eigentlich Musikalischen sein können, sei es, um im Ostinato irgend einem Gedanken symbolische Gestalt zu geben, eine Stimme zu malen oder eine dramatische Handlung zu begleiten, zu hemmen oder fortzuführen. Natürlich herrschen dann ganz andere Form- und Ausdrucksgesetze, als wenn der Ostinato lediglich musikalischen Kräften entstammt.

Abgesehen von Unterschieden im Gehalt lassen sich gewisse äußere Erscheinungsarten des Ostinato feststellen. Er vermag ein mehr linear gerichtetes oder ein mehr harmonisch-klangfarbliches, vertikal betontes Gebilde zu stützen. Im letzteren Falle herrscht entweder ein Gegensatz zwischen Ostinato und harmonischer Umgebung oder eine harmonische Verschmelzung beider: man kann für diese Rolle des Ostinato den Vergleich des Rückgrates anwenden. Im ersteren Falle überwiegt ein Gegensatz zwischen Linie und Linie, die sich je gleich selbständig kontrapunktisch miteinander verbinden: man kann dann von strukturgebendem Ostinato sprechen.

Zwischen diesen beiden Grenzfällen besteht neben zahllosen Uebergängen noch eine mittlere Ostinatoform: ein bestimmter Harmonie- bzw. Kadenzablauf, in dem sich eine oder auch mehrere Linien in harmoniegebundener Führung entwickeln. Es handelt sich hier um eine ostinate Harmonik, eine ostinate Klangfarbe. Sie ist nicht eigentlich strukturgebend, sondern mehr oder weniger strukturell gegliedert, d. h. sie bleibt selbst also gewissermaßen ein gleichmäßig verlaufendes Klangband, in das melodische Linien, Bewegungen eingezeichnet sind.

Eine andere Zwischenform entsteht schließlich, wenn ein linearer Ostinato zugleich eine ostinate Harmonik festlegt, die von reichem Linienspiel auseinandergelegt wird oder über der sich eine große Melodienentwicklung spannt.

Wie die Verwendung der Ostinatotechnik in den verschiedenen Epochen und Werken zeigt, lassen sich noch

einige bestimmte Grundtypen festlegen, je nach den verschiedenen Funktionen, die der Ostinato im Verlauf eines Werkes erfüllt:

Dem oben Ausgeführten entsprechend kann er z. B. als Thema auftreten, als wiederholter, bestimmter, in sich abgeschlossener melodischer Verlauf, der eine große abgerundete musikalische Form gestaltet und gliedert, wie in später zu behandelnden typischen Ostinatoformen „Passacaglia" und „Chaconne", deren Namen auch dort, wo sie nicht angetroffen werden, für entsprechende Formerscheinungen angewandt werden sollen.

Oder es kann auch eine kurze, mehr motivische Tonfolge ostinat auftreten und mit einer musikalischen Entwicklung mehr im Sinne einer Begleitung oder Mitbewegung verknüpft sein, so daß die Ostinatokette von dieser Entwicklung, die umgekehrt auf den Ostinatoverlauf gliedernden Einfluß hat, überschnitten wird.

Während der mehr thematische Ostinato in seinen Formerscheinungen einigermaßen klar und charakterisiert erscheint, sind die Möglichkeiten des motivischen ungleich mannigfaltiger, von den Anfängen untergeordneter, primitiver Begleitung bis zur Annäherung an die strukturgebende schematische Form. Die praktische Musik hat so viele Zwischenbildungen hervorgebracht, daß eine rein systematische Gliederung und Begriffsfestlegung nicht erschöpfend sein kann. Nur einige hervorstechende Ostinatocharaktere sollen hier noch in ihren wesentlichen Zügen unterschieden werden.

Entweder können ein Rhythmus oder eine Tonfolge oder eine Klangfolge ostinat auftreten:

Ein Rhythmusostinato kann sich sowohl an einen Ton oder an einen Klang binden, als auch irgend eine beliebige, nicht ostinate Melodie- oder Klangfolge durchziehen, d. h. sie in bestimmter Weise aufteilen. Im ersteren Falle ist von einem rhythmisierten Orpelpunkt zu sprechen, im zweiten von einem Rhythmusostinato. Es interessiert hier hauptsächlich letzterer, der besonders als dynamisches Formungselement eine gewisse Rolle spielt.

Meist tritt er aber nicht allein auf, sondern ist mit einer ostinaten Melodie zu einer Einheit verbunden. Eine ostinate Tonfolge, die weder in ihren einzelnen Tönen, noch in ihren einzelnen Gliedern rhythmische Bindung zeigt, wird kaum mehr im praktischen Hören als wirklich ostinat empfunden und kommt auch in der lebendigen Musik in dieser Form nicht vor. Wohl aber gibt es Werke, in denen

im Verlaufe einer Ostinatokette einzelne Glieder in bestimmter rhythmischer oder klanglicher Weise variiert werden, ohne den Ostinatocharakter des Ganzen zu stören. Solche Ostinatoglieder sind am besten als Ostinatovariationen gekennzeichnet.*)

Der melodisch-motivische Ostinato tritt noch in einigen besonderen Formen auf, in der einfachsten als figurierter Orgelpunkt. In welchem Augenblick bei der Analyse eines Werkes nicht vom figurierten Orgelpunkt, sondern vom wirklichen Ostinato zu sprechen ist, muß für jeden einzelnen Fall besonders entschieden werden. Man kann schematisch nur annähernd eine Grenze angeben, daß der Orgelpunkt in jeder funktionellen Harmonik als Vertreter einer (meist) ganz bestimmten Akkordfunktion erscheint, die irgend einem musikalischen Ablauf gegenüber festgehalten wird. Liegt dann andererseits ein einstimmiger Ostinato vor, in dem zwei oder mehr Töne in verschiedene Akkordfunktionen einbezogen auftreten, so besteht der Begriff „Ostinato" zu Recht.

Es lassen sich noch Ostinatobildungen unterscheiden, je nachdem ob sie mehr thematische Eigenbedeutung haben oder ob sie als festgehaltene Bewegung einem musikalischen Vorgang unterlegt und mehr begleitend sind. Das gilt sowohl für einstimmige als auch für mehrstimmige Ton- und Klangfolgen.

Es ist natürlich nicht immer leicht zu entscheiden, ob von einem strukturgebenden oder vom thematisch betonten oder vom begleitenden Ostinato gesprochen werden kann. Gerade letzterer kann durch die besondere Eigenart, wie er einem musikalischen Ablauf unterlegt ist, einen gewissen thematischen Eigenwert bekommen. Häufig ist er dadurch ausgezeichnet, daß er nicht ein-, sondern mehrstimmig oder akkordlich auftritt, sei es als klare funktionelle Harmoniebewegung, sei es gesteigert als differenzierte Klangfarbenbewegung. —

Eine Abart des Ostinato wäre noch zu erwähnen, der „Quasi Ostinato", ein Begriff, den Ph. Spitta in seiner „Bach"-Biographie[2]) (S. 204 f) prägt und über den H. Riemann in der Liliencronfestschrift[1]) kurz geschrieben hat. In dem Wort quasi liegt schon das enthalten, was es ausdrücken soll. Es handelt sich um einen Ostinato, der nicht

*) Nicht zu verwechseln mit „Ostinatorepetionen", von denen noch gesprochen wird.

streng hartnäckig durchgeführt ist, der gleichwohl eine gewisse Verwandtschaft mit dem wirklichen Ostinato zeigt. Der Quasi Ostinato ist häufig dort zu finden, wo der Formwille die strengste enge Bindung des Ostinato nicht duldet.

Somit wären verschiedene Merkmale gewonnen, nach denen sich gewisse Erscheinungsformen der Ostinatotechnik ordnen und näher bestimmen lassen. Je nach der historischen Lage und dem Gestaltungswillen, aus dem ein Ostinatowerk entstanden ist, sind auch andere Formmittel an die Ostinatotechnik gebunden; meist bedingen sie sich in ihrem Charakter gegenseitig und sind schwer für sich gesondert zu betrachten.

Von der ausführlichen Besprechung der anderen Formelemente ist in dieser Arbeit, weil zu weit führend, abgesehen worden. Kurze Schilderung der musikhistorischen Situation und Aufzeigung der Voraussetzungen, die bestimmte Kunstwerke bedingt haben, sollen stattdessen die formalen Erscheinungen des Ostinato verständlicher machen, wobei besonders auf die Darstellung der Entwicklung seit der Klassik Wert gelegt ist.

II.

Anfänge des (Basso) Ostinato.

Lily Propper[3]) gibt in ihrer Dissertation ein Bild von dem Ursprung ostinater Erscheinungen, deren europäische Anfänge wahrscheinlich in dem einfachen, liegenden Baßton zu finden sind, dem Orgelpunkt (P. 5ff.), zu dem eine Melodie gesungen oder gespielt wird. Jedenfalls bietet die außereuropäische Musikpraxis Beispiele, auf Grund deren der Orgelpunkt unbedingt als früheste Vorstufe des Ostinato anzusehen ist. Es erscheint fraglich, ob der vokale Orgelpunkt dem instrumentalen vorangegangen ist, wie L. Propper meint. Denn es war dem primitiven Menschen sicher schwerer, einen reinen Ton einförmig zu halten, als irgend ein bestimmt gefärbtes Geräusch mit einem Instrument konstant zu erzeugen. So sangen die Bellakula-Indianer Lieder zur rhythmisch geschlagenen Trommel (P. 6). Bei anderen heute lebenden, wilden Volksstämmen ist jedoch auch der gesungene Orgelpunkt nachweisbar, so z. B. bei den Kubu und im Bengali Song.

Der rhythmisch gegliederte Orgelpunkt, dem noch melodische Verzierungen beigegeben sind, schlägt die Brücke vom einfachen liegenden Ton zur liegenden Melodie, dem wirklichen „Basso ostinato". In Europa beginnt diese Ausgestaltung im frühen Mittelalter. Die verschiedensten Beispiele (P. 11 18), die L. Propper nennt, zeigen deutlich den langsamen Fortgang des weiteren Ausbaus. In ihnen überwiegt im allgemeinen noch das Orgelpunkthafte. Aber auch Stücke mit ausgeprägtem Basso ostinato sind nachgewiesen worden, u. a. im Codex Montpellier (P. 15). Das hervorragendste Beispiel dieser Zeit ist der Sommerkanon aus England (um 1240). In ihm, wie in manchen Motetten dieser Zeit, wird das tenorartige Fundament ständig wiederholt, das hier zweistimmig und kanonisch gebunden ist.

Der in sein erstes Entwicklungsstadium gelangte Ostinato wird im 14. und 15. Jahrhundert wieder fast vergessen. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts und im 16. erscheint er wieder häufiger: in den Messen von Jakob Obrecht, Alexander Agricola, Jean Ghislin, Josquin de Près, Jo. Martini (P. 18—24) u. a. m.

Die Gamben-, Guitarren- und Lauten-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts läßt den Ostinato immer häufiger formbildendes Prinzip ihrer Kompositionen werden. Diese bestanden in der sehr einfachen Art der Variationenkunst, über einem immer gleichen Baßthema immer neue Veränderungen zu erfinden, die beliebig lang ausgeführt werden konnten. Die Spanier nannten solche Musikstücke „Differenzias" und „Glosas" (P. 24 ff.). Mit dieser bedeutenden frühen Entwicklung des Basso ostinato, von der nicht nachgewiesen ist, wie weit daran Tasteninstrumente bzw. Kompositionen für sie Anteil haben, tauchen schließlich zum erstenmal auch besondere Bezeichnungen auf, die die entsprechenden Werke charakterisieren und benennen: Namen wie Passacaglia, (frz. Passacaille; Passacaglio), Chaconne (italien. Ciacona), Folia (Follia; Folie), Ground (engl.), schließlich als Bezeichnungen für verwandte Stücke: Bergamaska, Spagnoletta und Musette.

III.

Literatur über ostinate Formen.

Ueber Ostinatoformen finden sich verschiedentlich Bemerkungen und kurze Abhandlungen in einer ganzen Reihe von Lexika und anderen literarischen Werken des 17. Jahrhunderts und der nachfolgenden Zeit bis heute. Im allgemeinen verstand man unter all diesen Formen sogenannte Variationenbildungen über einem ostinaten Thema. Sie sind es nicht eigentlich im gebräuchlichen Sinne des Wortes; denn nicht immer wurde ein bestimmtes Thema variiert, sondern die sich mitentwickelnde Umgebung wurde meist mit jedem Neuauftreten des Basses verändert. Man sollte solche einfachen Abschnitte der Variationen nicht mit diesem Namen bezeichnen, vielmehr mit „Ostinatowiederkehr" oder „Ostinatoglied". Da der Ostinato das rückgratgebende Moment, die Stütze des Werkes ist, so soll hier die Bezeichnung „Ostinatorepetition" für diese Art Variationsglieder eingeführt und nur in diesem Sinne in dieser Arbeit verstanden werden. (Vergl. S. 9.)

Die beiden Möglichkeiten der Veränderung setzt schon Christopher Sympson (1610—1677) in England in seiner Schrift „Chelys Minuritionum" auseinander. Er schildert die Regeln für die Kompositionen und das improvisatorische Spiel über einem Grundbaß und unterscheidet eine Variationenart, in der der Baß in Figurationen aufgelöst wird, und in eine Ostinato-Repetitionenart, in der mannigfaltige Oberstimmen zu dem Baß erfunden werden. An einer Stelle sagt er: „Die Grounds haben meist langmäßigen Charakter" (P. 26).

In Friedrich Erhard Niedts[4]) (1721) „musikalischer Handleitung zur Variation des Generalbasses" wird von der Ciacona gesprochen, die zu komponieren er eine

Anleitung gibt und die „man solange traktieren kann, als man will, und dabei das Trio allemal nach der achten oder zehnten Reprise wiederholen mag." Johann Mattheson[5]) (1739) schreibt in seinem „Vollkommenen Kapellmeister" über die Passacaglia und die Chaconne folgendes: „Sonst bestehet der Unterschied zwischen Chaconne und Passacaglia in vier Dingen, darüber man nicht hinwischen kann. Diese vier Merkmale sind folgende: daß die Chaconne bedächtlicher und langsamer einhergeht als die Passacaglia, daß jene die großen Tonarten liebt, daß die Passacaglia nimmer zum Singen gebraucht wird, sondern allein zum Tanzen (hurtigere Bewegung) und endlich, daß die Chaconne ein festes Baßthema führet, welches, ob man gleich zur Veränderung und aus Müdigkeit bisweilen davon abgeht, doch bald wieder zum Vorschein kommt; dahingegen die Passacaglia sich an kein eigentliches Subjekt bindet und schier nichts von der Chaconne behält als das bloße, doch um etwas beschleunigte Mouvement". An anderer Stelle sagt er noch über die Bedeutung des Wortes Passacaglia: „Von der Passecaille könnte man's endlich passieren lassen, daß sie soviel bedeute als passe-rue, wie Menage behaupten will."

In dem „Musikalischen Lexikon" (1732) von Johann Gottfried Walther[6]) wird unter Ciacona ein Stück mit Variationen über gleichbleibendem Baß verstanden. „Es kann aber auch das Baßsubjektum selbst diminuiert und verändert werden, so daß z. B. anstatt voriger vier Takte in der Veränderung fünf oder sechs daraus gemacht werden." — „Passacaglia oder Passacaglio ist eigentlich eine Chaconne. Der ganze Unterschied besteht darin, daß sie ordinairement langsamer geht als die Chaconne, die Melodie mattherziger (zärtlicher) und die Expression nicht so lebhaft ist, und eben deswegen werden Passecaillen fast allezeit in solchen Tonen gesetzt, die eine weiche Terz haben."

Diese fast gleichzeitig ausgesprochene Erklärung behauptet demnach das gerade Gegenteil der Matthesonschen. Und tatsächlich scheint die damalige Auffassung über die Passacaglia und Chaconne so gewesen zu sein, daß man ersterer mehr den gleichbleibenden Baß zurechnete und letzterer die größere und freiere Variationsmöglichkeit gestattete. Es sei diese Ansicht noch durch einige Belege gestützt.

Im „kurtzgefaßten musikalischen Lexikon“ von Johann Christoph und David Stößel[7]) (1749) finden sich folgende wichtige Bemerkungen über die Chaconne oder Ciacona. Sie ist „eine Instrumental- oder Vokal-, auch wohl von beiden zusammengesetzte Pièce, welche einen obligaten Baß und gemeiniglich ein Subjektum von vier Takten im Tripel hat, das so oft wiederholt wird, als die Chaconne Variationen darüber modulieren soll. Man ändert darin oft den Modum, so daß man aus Moll Dur, das ist Tertiam majorem, macht und vice versa. Anbey vergönnt man in Ansehung des gezwungen Basses viele Sachen, die sonst eine reguläre Komposition nicht hingehen lassen würde“. — „Die Passecaille ist ein spanischer Gassenhauer oder eine Art Chaconne, welche allezeit mit einem halben Takte anfängt und mit dem vierten einen Absatz hat.“

Späterhin hat auch Jean Jacques Rousseau[8]) (1767) in seinem „Dictionnaire de musique“ darüber geschrieben: „Basse contrainte, dont le sujet ou le Chant borne a un petit nombre de Mésures, comme quatre ou huit, recommence sans cesse, tandis que les parties supérieures poursuivent leur Chant et leur Harmonie et les varient de différentes manières. Cette Basse appartient aux Couplets de la Chaconne, mais on ne s'y asservit plus aujourd'hui.“ — „Passecaille, espèce de Chaconne, dont le Chant est plus tendre et le mouvement plus que dans les Chaconnes ordinaires.“

In den verschiedensten Werken der letzten Jahrzehnte finden wir Bemerkungen über die Ostinatoformen der Passacaglia und der Chaconne an entsprechender Stelle, so in den beiden Werken Ph. Spittas[9]) (1873—1880) und A. Schweitzers[10]) (1908) über J. S. Bach. Beide Biographen sind sich darüber einig, daß die „Passacaglia ein Stück ist, das sich auf einen immer wiederkehrenden Baß aufbaute; bei der Ciacona, die ebenso perlschnurartig gearbeitet ist, war es gestattet, das Thema in jeder Stimme zu bringen“ (Schweitzer).

Beide Biographen stellen aber auch fest, daß um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert die Formen ineinander übergehen, so daß kein prinzipieller Unterschied mehr zwischen ihnen besteht. Die musikalische Praxis zeigt eine ganze Reihe Beispiele, in denen insbesondere der Titel Passacaglia nicht genau im Sinne der zitierten Schweitzerschen Definition gewählt war, da es sich nicht immer um

Stücke mit völlig gleichbleibendem Baß handelt (vergl. L. Proppers Arbeit, 4. Kapitel).

Richard Hohenemser[10]) (1902) erweitert in seiner Arbeit über J. K. F. Fischer den Begriff der Passacaglia dahingehend, daß er den Baß auch „figuriert oder durch Pausen unterbrochen, zuweilen auch in eine andere Tonart versetzt" zuläßt. „In der Ciacona dagegen kann das Thema auch im geraden Takt stehen und auch in den anderen Stimmen erklingen, wenngleich es vorzugsweise dem Baß übertragen bleibt". — „Ciacona und Passacaglia sind Formen, welche ihrem Wesen nach einen kraftvollen und großartigen Inhalt verlangen und welche sich in engem Rahmen offenbar nicht oder nur schwer entfalten können. Sie brauchen weite Dimensionen".*)

Aus der Summe der verschiedenen angeführten Quellen erhellt eines: bei der Passacaglia und der Chaconne handelt es sich um selbständige, abgeschlossene Musikstücke mit ostinatem Baß, die von den verschiedensten Komponisten verschieden und mehr oder weniger frei behandelt worden sind, so daß man tatsächlich praktisch beide Formen gleichrechnen darf, wenn man nicht letzterer eine größere Variationsmöglichkeit zubilligen will, für die allerdings keine genaue Grenze festgelegt werden kann. Die beiden Bezeichnungen haben sich bis auf die heutige Zeit erhalten, während die andern fast ganz verschwunden sind.

Der englische Basso ostinato, der unter dem Namen „Ground" üblich war, wurde schon früh von den Virginalisten gepflegt und war später noch bei H. Purcell in vorbildlicher Weise gestaltendes Moment mancher Opernarie.

Die „Folia" war ein altes portugiesisches, der Sarabande nahe verwandtes Tanzstück in dreiteiligem Takt, das schon 1577 von Franziscus Salinas und 1613 von Cervantes genannt wird (vergl. A. Moser[11]). Die verschiedenen, unter diesem Namen vorhandenen Stücke haben fast alle den gleichen Baß, der später als „Folies d'Espagne" verschiedentlich Grundlage zu neuen Variationswerken wurde (bei Varinelli, Reali, Corelli, Vivaldi, d'Anglebert, Ph. E. Bach,

*) Vergl. auch: die Bemerkungen in Richard Stöhrs[11]) „Musikalischer Formenlehre" (1920), in Karl Blessingers[12]) „Grundzüge der musikalischen Formenlehre" (1926) und in George Groves[13]) „Dictionary" (1879—1889). In letzterem findet sich auch ein Hinweis auf Feuliets Choreographie, in der die tänzerische Ausführung der Passacaglia geschildert wird. Für die Folies d' Espagne gibt Gottfried Taubert im „Rechtschaffenen Tanzmeister" eine Anleitung. — Über weitere Literatur des Ostinato s. Anhang.

Cherubini, Lorenziti, Woldemar, Beauvarlet-Charpentier, Rheintaler, Woëts). Im übrigen aber ist die Folia nicht als Bezeichnung beibehalten worden, zumal sie sich wohl nur auf wenige bestimmte Melodien bezog.

L. Propper erwähnt (P. 43) noch die „Bergamaska", einen italienischen Tanz mit meist sehr kurzem Motiv; dieses wird nicht transponiert, sondern rhythmisch verschiedenartig gestaltet.

Den Ostinatoformen verwandt sind die „Spagnoletta", die einen ostinaten Rhythmus hat, und die „Musette" mit quintverstärkten, liegenden Bässen.

Hiermit wären die Bezeichnungen für Ostinatobildungen, die eine gewisse Geltung erlangt haben, erschöpft. Uebrigens findet sich die Technik des Ostinato in ausgedehnterem Maße angewandt, als die Titelbezeichnungen der Kompositionen vermuten lassen, häufig in größeren zusammenhängenden Werken, z. B. in den Opern. Als Einzelsätze finden sich Chaconne und Passacaglia in Suiten. Hier pflegt die Passacaglia die letzte Stelle einzunehmen.

IV.

Blütezeit des Ostinato seit 1600.

Das erste mit „Passacaglia" überschriebene Werk ist bei Girolamo Frescobaldi (1538–1643) in „Toccate d' Intavolatura di Cembalo et Organo" nachweisbar, und zwar mit „Ciacone" aus dem Jahre 1614. Bei Torchi[15]) finden sich zwei Passacaglien und eine Partita sopra Passacaglia. L. Propper hat in Diego Ortiz' „Lehren vom extemporierten Gambenspiel" (1553) eine abgeschlossene Komposition, die 5. Recercada mit einem viertaktigen Thema und 9 Variationen, als ein Beispiel einer noch früheren Passacaglia nachgewiesen. (P. 25.) Meiner Ansicht nach kann man den „Passamezzo in 12 Variationen" in Hans Leo Haßlers „Tabulatura nova" auch als ein früheres Beispiel ansehen, obgleich die Variationen abschnitthaft abschließen, aber andererseits den immer gleichen, wenig figurierten Baß beibehalten. Nach 1614 ist die Passacaglia in der überlieferten Literatur häufig nachweisbar. Die Ostinatotechnik erlebt überhaupt eine außerordentliche Blüte. Damals vollzog sich das musikalische Hören, Empfinden und Beziehen im wesentlichen im Hinblick auf den Baßton als Schwerpunkt und harmonisches Fundament, über dem sich der melodische und harmonische Strom ergoß. Den Beweis dafür gibt die damalige Praxis, welche alle Harmonik auf den Baß, den „Generalbaß" bezog, von ihm aus sozusagen errechnete. Mit der immer mehr zunehmenden Kräftigung und Ausbildung des Harmoniegefühls im Renaissancezeitalter trat die rein linear gerichtete und darin ihre Bindung findende Polyphonie immer mehr zugunsten des harmonisch gestützten „Rezitativischen Stils" und der „Instrumentalen Monodie" zurück. Demgegenüber bedeutete der Basso ostinato eine stärkere formale, lineare, wie auch harmonie-, kadenzbestimmende Bindung. Es vereinigte sich die Empfindung der fundamentalen Kraft der Bässe

mit dem Willen zur Struktur durch sie. Auch darf man nicht vergessen, daß das 17. Jahrhundert von der früheren Musikpflege beeinflußt war, die ihre Formen in der Aneinanderreihung immer neuer thematischer Bildungen fand (z. B. im durchkomponierten Ricercar). Diese gewissermaßen improvisatorisch freigestaltende Art des Musizierens bedurfte irgend eines thematischen Zusammenschlusses, den man mit der Zeit in anderen Formen suchte (z. B. im Variationsricercar, in der Fuge). Der Basso ostinato wurde ein neues, bindendes Rückgrat dieser früheren Gestaltungsart (vergl. Fischer in Adlers „Handbuch der Musikgeschichte" S. 482 ff). Vielleicht mag man mit H. Riemann[1]) in der „seltsamen Liebhaberei der größten Tonkünstler dieser Zeit für eine frei gewählte Fessel des Basso ostinato die Aeußerung eines Ueberschusses an Kraftgefühl, sozusagen künstlerischem Uebermut, erblicken; keinesfalls wird man in ihr das Gegenteil, das Bedürfnis sich anzulehnen, also eine Aeußerung der Schwäche, des mangelnden Selbstvertrauens sehen dürfen".

Wie L. Propper nachweist, entstanden im 17. Jahrhundert bei den Lautenkomponisten eine große Anzahl von Ostinatowerken, die, wie bei Pietro Milionis z. B., immer das gleiche harmonische Fundament besaßen (P. 28). Eine Reihe Beispiele sind außerdem aufgezeigt mit nicht nur ostinater Harmonik, sondern auch mit melodischer Variationsreihe der Oberstimmen (P. 32). Im Baß tauchen hier und da hartnäckig wiederholte Wendungen auf. Die Stücke werden später bis zu großer Kompliziertheit ausgestaltet, wie in Francisco Gueraus Passacaglien (1694), Formen, die schon viel früher von Frescobaldi mit großer Freiheit behandelt worden sind. Im wesentlichen bleibt erkennbar, daß die Kompositionen, über deren ostinater Harmonik eine bestimmte melodische Entwicklung vor sich geht, abgeschlosseneren Charakter haben als die, die nur harmonisch gerichtet sind und nur durch Transpositionen und rhythmische Veränderungen belebt werden. Man kann daraus schließen, daß mit wachsender linearer Bindung ein größerer formaler Zusammenhalt der Ostinatoformen erzielt wird, daß die Betonung einer von der ostinaten Linie her bedingten linearen Struktur der Technik des Ostinato gemäßer und für sie organischer ist.

Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts überträgt sich das Schwergewicht der Ostinatotechnik immer mehr auf die

Oper und die Instrumentalmusik. Passacaglien wurden nach Grove[18]) niemals gesungen, dagegen fand der Titel Chaconne auch für Arien Anwendung. Eine gleiche oder doch ähnliche Kompositionsweise hat die Entwicklung der Cantate und der Arie mitbestimmt (vgl. Riemann[17]), und zwar in mehrstrophigen, durchkomponierten Gesängen, deren strophenweise wechselnde Musik als Fundament den gleichen Baß hat. An der Entwicklung zu diesen Formen haben Cavalli, Carissimi, Astorga, Ferrari, Stefano Landi, Legrenzi, Melani, Monteverdi u. a. m. Anteil. In England war es besonders Henry Purcell*) (1658 bis 1695), der neben Agostino Steffani**) (1654—1728) in Deutschland die Technik des Basso ostinato besonders hervorragend gemeistert hat. Beide entwerfen unter ziemlich strenger Beibehaltung des Basses mit seiner verschiedentlichen Transposition in verwandte Tonarten reiche Entwicklungen über ihm, schalten eine Monotonie vollkommen aus und lassen zugleich weiten Spielraum für einen gewissen dramatischen Ausdruck, der durch den Ostinato eine formale Bindung erhält.

In Frankreich pflegte der Italiener Jean Baptiste Lully (1633—1687) die ostinaten Formen. Er hat unter dem Einfluß des in Frankreich und in Italien aufblühenden Konzerts als wirkungsvollen Gegensatz des Konzertierens Solotrios dem Tutti gegenübergestellt, wie in der Chaconne seiner ersten Suite. Auch sonst finden sich bei ihm viele Beispiele für die Anwendung des Ostinato, z. B. in seiner Oper „Armida", die eine Ciaconen-Arie, in der Oper „Persée", die eine Passacaglia enthält.

Der Gesang der „Cathelaine" in der zweiten Szene des zweiten Aktes der gleichnamigen Oper Pietro Torris (ca. 1650—1737) hat die Form einer Chaconne. Eine freiere Chaconnenstruktur besitzt die Arie des Homme „Pardon" in „L'homme endormis". In der „Ismene" stellt sich im Chor „S'incoromi d'allor . . ." das einzige Stück dieser Art mit Ostinato dar. Der Baß wird nicht gleichförmig beibe-

*) Verschiedene Arien mit Grundbaß in der Oper „Dido" und Aeneas" — z. B. im Todesgesang Didos; eine Passacaglia im „King Arthur"; im Vorspiel der gleichen Oper ein Ostinato auch in der Umkehrung; u. a. in den Opern „Orpheus" und„Britannicus",

**) In den Opern „Marco Aurelio", „Servio Tullio", „Niobe", „Henrico Leone", „La Liberta contenta", „I trionfi del Fato", „Briseïde". In der Oper „Alarica il Baltha cioé l' Audace Ré d' Gothi" befinden sich 12 teils als ‚Ciacona', teils als ‚Basso ostinato' bezeichnete Arien.

halten, sondern variiert. Somit ist ein Stück geschaffen, „das durch frische Erfindung und großzügige Anlage seinem Schöpfer alle Ehre macht" (i. d. Einl. z. Denkm.-Bd.,[16]) P. Torri', S. 50). Mit dem Ende des Chores beginnt eine Instrumentalchaconne, an die sich wieder der erste Teil des Chores anschließt. In der „Astianatta' liegt eine Chaconne vor, deren Variationen sehr schön herausgearbeitet sind, zugleich unter Hinzuziehung der Gegensätze zwischen Trio und Tutti.

In Cavallis Oper „Allessandro Cesare" finden wir in der Arie „L'eliogabalo" einen Ostinato mit Transposition in andere Tonarten, ebenso in Legrenzis Oper „Totila" einen mit siebentaktigem Baß.*) —

Passacaglia und Chaconne, die ja ursprünglich Tänze waren, sind im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts als Einzelglieder in die Tanzsuiten aufgenommen worden. Unerschöpflich ist die Zahl der Komponisten, die sie damals gepflegt haben. Unter ihnen Georg Muffat[20]) (ca. 1635 bis 1704) mit seinem „Florilegium primum" für Streichinstrumente. Im vierten „Fasciculus" findet sich als letzter Satz eine Chaconne, ebenso in der Mitte des sechsten; beide sind sehr frei behandelt, neue Themen werden eingeführt. Bei der letztgenannten Chaconne kehrt das erste Thema zwischendurch unverändert wieder, so daß man von einer Annäherung an die Rondoform sprechen kann. Im „Florilegium secundum" im dritten Fasciculus ist der letzte Satz eine Passecaille, die ganz wiederholt wird, mit viertaktigem, auch figurierten Thema, das zeitweilig in der Entwicklung verschwindet. Das Ganze ist außerordentlich fließend aufgebaut. In der 5. Sonate G-Dur findet sich als letzter Satz eine Passacaglia mit 25 Variationen, die in der zum zwölften „Concerto" ausgearbeiteten Sonate als „Ciacona" mit 30 Variationen den Satz vor dem Schluß bildet (neu sind 15., 21.—24. Variation).

*) Weitere Beispiele finden sich bei H. Riemann[17]) und bei L. Propper[3]).

Ueber Heinrich Ignatius Franz Bibers[20]) (1644 bis 1704) Ostinatoformen hat sich Guido Adler bei der Ausgabe von Bibers acht Violinsonaten ausgesprochen. Er nennt eine Passacaglia in der fünften Partie der „Klingenden Taffel" und eine sehr interessante Ciacona, die ein frühes Beispiel eines (stimmungshaft) programmatisch bedingten Ostinato ist, und zwar in der „Serenade à V" aus dem Jahre 1673. Die von Adler zitierten Bemerkungen Bibers erläutern das Stück in seiner Eigenart so deutlich, daß ich sie hier anführe. In der Bemerkung im Titel heißt es: „In der Ciacona kombt der Nachtwächter, wie man jetziger Zeit die Uhr allhier ausrueffen pflegt. ." „Das Fundament soll wohl besetzt sein", (ein achttaktiger Baß, in zwei Absätzen und verschiedentlich wiederholt), . . setzt der Nachtwächter im 21. Takt mit einem in ganzen und halben Noten innerhalb des Hexachors sich haltenden Gesanges mit folgendem Text ein: „Hört Ihr Herren Undt laßt Euch sagen, Der Hammer der hat neyne gschlagen, Huets Feyer, huets wohl, Und lobet Gott den Herren und Unser liebe Frau." Nach diesem 16 Takte einnehmenden Gesange folgt ein dem Vorspiele ähnliches Zwischenspiel von 20 Takten, in dem die Motive geschickt verbunden werden, und hierauf (Takt 58) ein neuerlicher Gesang des Nachtwächters mit dem gleichen Text, nur anstatt „Neyne" ist's „zehne, worauf ein dem Zwischen- und Vorspiele ähnliches Nachspiel folgt, und der Basso ostinato zum Schluß allein seinen Gruß nachsendet. Das ganze ein Kabinettstück von Genremalerei." Der Formaufbau dieser Ciacona zeigt demnach, ebenso wie bei Muffat, eine Verwandtschaft mit dem Rondo, eine Aehnlichkeit, die mit der Zeit immermehr Platz greift, bis man schließlich in den wenigsten Fällen noch von wirklichen Chaconnen reden kann. — Außer von der Ciacona in „Balleti à 6" spricht Adler ausführlich über die Violinsonaten, deren „Kern die Arien mit Variationen" bilden. Biber „übt nur Liedvariationen, d. h. er beharrt mit Konsequenz auf den Bässen, die bei ihm Bassi ostinatissimi werden, und variiert die Weise in den Geigenstimmen zumeist nur figural". In den Sonaten 1—3, 5—7 stehen Variationen, Passacaglien und Chaconnen. In der Passacaglia der 6. Sonate wird der Baß variiert. Hier zeigt Biber (nach Adler) die süddeutsche Behandlungsweise, die er mit Muffat nach dem Vorbilde Frescobaldis gemeinsam hat. Die 4. dorische der neuen Violinsonaten hat eine Ciacona mit zeitweiligem Tempo-

wechsel bei gleichem Baß; in der Passacaglia der 16. Sonate tritt der Ostinato in der Mitte enggeführt auf.

Johann Pachelbels[18]) (1653—1706) Ostinatoformen sind bereits von L. Propper beschrieben worden (P. 59). Ihnen eigentümlich ist ihr breiter Aufbau, die verschiedentliche Auflösung des Basses in Figurationen und Passagen. In dem Denkmälerband sind sechs Beispiele angeführt, die durch ihre Wiederholung einer jeden Ostinatorepetition auffallen. Trotz dieser Fühlbarmachung des Ostinato wirken die Werke doch nicht monoton und sind äußerst kunstvoll.

Johann Kaspar Ferdinand Fischer[16]) (1650 bis 1746?) ist von R. Hohenemser[10]) ausführlich besprochen worden. Er sagt: „Fischer pflegte beide Formen (Passacaglia und Chaconne) mit viel Glück. Zwischeneingereihte Sätze sind nur kurz, aber auch verhältnismäßig nicht bedeutend. Am besten ist noch die Passecaille in der dritten Partie des „Blumenbüschlein". Sie hat freie Zwischensätze, d. h. solche, denen das Thema fehlt, und kehrt immer wieder in den Anfang zurück, und zwar nicht nur im Baß, sondern auch in den übrigen Stimmen" (also rondoartige Anlage!). „Die Chaconne der dritten Partie im „Parnassus" bringt ihr Thema allerdings auch in der Umkehrung und in chromatischer Variierung, macht also formell Ansätze zu reicherer Ausgestaltung, vermag aber doch nicht unser Interesse zu fesseln. Ebensowenig vermag dies die Chaconne der fünften Partie, in welcher übrigens das Thema teilweise nur im Rhythmus festgehalten wird . . . Fischer hat das Wichtigste und Glänzendste am Schluß der Partien gegeben. . . Das Blumenbüschlein schließt mit einer Chaconne, welche zusammen mit einem Präludium die achte Partie bildet, der Parnassus mit einer Passacaglia, die am Ende einer vielsätzigen Partie steht. Das Finale der sechsten Partie ist eine Chaconne. Beide letztgenannten Werke zerfallen in drei deutlich erkennbare Hauptteile" (Passacaglia: D-Moll—F-Dur; A-Moll F-Dur; D-Moll) (Chaconne: F-Dur, F-Moll, chromatisch, F-Dur—C-Dur [Umkehrung des Themas]—F-Dur). Von E. von Werra ist Fischers „Journal du Printemps" herausgegeben worden. In der Chaconne am Schluß des ersten Teiles und der Passacaglia am Schluß des vierten finden sich, wahrscheinlich unter dem Einfluß Lullys, eingeschobene konzertierende Trioteile, in denen der Baß mehr oder weniger erkennbar bleibt.

Der „Musikalische Jodiacus" von „J. A. S.", der im gleichen Bande mit Fischer abgedruckt ist, enthält freie Chaconnen und Passacaglien.

Auch Johann Kaspar Kerll[15]) (1627—1693) ist im Denkmälerband mit einer Passacaglia (Nr. 18) über einem viertaktigen immer gleichbleibenden (wie bei Pachelbel alle 4 Takte wiederholten) Baß und mit einer Ciaconna (Nr. 17) mit einem achttaktigen wenig veränderten Baß vertreten.

Von Johannes Erasmus Kindermann[18]) (1616 bis 1655) wird eine Ciaconna erwähnt in seinen „Canzoni Sonatae, Pars posterior".

In Alessandro Pogliettis[20]) (gest. 1683) Suite „sopra la vibellione di Ungheria" findet sich als vorletzter Satz eine Passacaglia mit nur zweitaktigem Baß, der annähernd gleich wiederholt wird. Er verharrt außer einer geringen Umspielung durch eine tiefere Stimme unten.

Der letzte Satz in Ferdinand Tobias Richters[20]) (1649—1711) dritter Suite ist ebenfalls eine Passacaglia.

Interessant und bemerkenswert sind die Formen Johann Heinrich Schmelzers[20]) (1630—1680). Im ersten „Balletto di Zingari" findet sich eine ganz kurze „Ciaconna detta la bella Zingara" von nur zweimal acht Takten, die je wiederholt werden, ohne gleichbleibenden Baß. Ebenso ist die Ciaconna in der „Serenata con altre aria" angelegt. Es handelt sich eigentlich um eine zeitweilige Liedform im langsamen Tempo der Chaconne.

Johann Josef Fux[19]) (1660—1741) bediente sich im „Concentus musico-instrumentalis" der ostinaten Form, doch nicht streng. Besonders die Ciaconna in der zweiten Sinfonie ist rondohaft, zugleich mit Gegenüberstellung von Tutti und Soli. Die 3. Ouvertüre enthält eine Follia, nicht mit dauernd gleichbleibendem Baß. Das Stück schließt mit den ersten 4 Takten.

Außer diesen verschiedenen Beispielen, die einen gewissen Begriff von der Bedeutung des Ostinato im 17. Jahrhundert, von seiner häufigen Verwendung geben, seien noch einige wenige kurz erwähnt. Unter Johann Rudolph Ahles[16]) (1625—1673) kirchlichen Vokalwerken findet sich in Nr. 20 „Misericordias domini" ein Stück mit einem fünftaktigen Thema über die aufsteigende C-Dur-Leiter, abwechselnd eine Oktave höher und tiefer gelegt und durchaus streng gebracht, ein zwingender Formausdruck für den Textgehalt. Der Engländer Christopher

Sympson (1610—1677) gibt in „Chelys Minuritionum" eine Anleitung für die Komposition des Basso ostinato mit Beispielen, von denen sich eines in Hawkins[21]) „General History of the Science and Practici of Musik" findet. In diesem Werk wird auch die 12. Sonate Corellis (1653 bis 1713) als Chaconne erwähnt. Johann Fischer[22]) (1646—1621) schrieb eine Tafelmusik mit 6 Ouvertüren, Chaconnen und lustigen Stücken. In den bayrischen Denkmälern d. T. Bd. XVIII finden sich Passacaglien (auch eine Giacona) von Johann Krieger (1652—1735) und von Johann Philipp Krieger (1649—1725) mit ziemlich strengen Durchführungen. Im Groves[13]) „Dictionnary" sind außerdem „Some curious Passacagli flebili by Salvatore Mazzella" (Rom 1689) erwähnt. —

So ließen sich noch viele Beispiele zusammentragen, die aber das Bild von der Rolle des Ostinato im 17. Jahrhundert kaum mehr vervollständigen könnten. Aus den verschiedenen Beschreibungen war ersichtlich, daß alle Möglichkeiten der Ostinatotechnik angewandt worden sind — von der strengsten Form, unter Beibehaltung der mit dem ostinaten Thema gegebenen Kadenz, bis zu der der Figuration, der Transposition in andere Stimmen oder andere Tonarten, der Verlängerung oder Verkürzung des Ostinato bis zu seiner völligen Preisgabe für größere Teile der musikalischen Entwicklung. Gewiß sind die Namen Passacaglia und Chaconne nicht für alle so betitelten Werke eindeutig charakteristisch gewesen, wenigstens nicht in formaler Hinsicht. Denn unter diesen Formbezeichnungen verstand man solche mit deutlichem Ostinato. Aber man darf nicht vergessen, daß es sich bei beiden Formbezeichnungen ursprünglich um Tänze langsamen, oft feierlichen Zeitmaßes handelt. So sind gewiß häufig die Titel nicht für die Form, sondern für den Charakter eines Musikstückes angewandt worden. Besonders bemerkenswert ist die Tatsache, daß schon im 17. Jahrhundert die Chaconne sich vom Ostinato loslöst und rondoartige Gestalt erhält, bis schließlich im 18. Jahrhundert der Begriff zwar noch bestehen bleibt, aber selten mehr die ursprüngliche Form genau charakterisiert. Darüber ist noch später zu sprechen. Es soll nur ganz kurz die damalige musikalische Haltung geschildert werden, um aus ihr heraus die weitere Entwicklung bis zu Bach und Händel, den letzten Hauptvertretern ostinater Formen, besser zu verstehen.

Bekanntlich hat, nach längerem Abklärungsprozeß, die harmonische Musik in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert ihren ersten großen Aufschwung genommen. Ganz zwar hat sie die lineare Schreibweise, die im 17. Jahrhundert wieder eine lebhaftere Pflege erfuhr, nicht verdrängen können. Schon seit der Renaissance wird zwischen vertikaler und horizontaler Richtung ein annäherndes Gleichgewicht dergestalt hergestellt, daß die Horizontalen vertikal zusammengefaßt werden. Auch die vielen Ostinatowerke sind mehr oder weniger lineare, harmonisch gestützte Stücke, aber nicht im Sinne der ostinaten Klangfolge der Kompositionen früherer Lautenmeister. Vielmehr wird jetzt der Basso ostinato derart Strukturträger, daß sich alle Linien an ihn kontrapunktisch binden. Er selbst ist in hohem Grade linear und harmonisch strukturbestimmend und -zusammenhaltend, aus einem absolut musikalischen Ausdruckswillen heraus. (Das Beispiel einer programmatischen Idee, wie in der Chaconne von Biber, ist eine seltene der wenigen bekannt gewordenen Ausnahmen.) Infolgedessen erscheinen fast alle Ostinatoformen als durchaus abgeschlossene, abgerundete Bildungen; die den Ostinato umschlingenden Entwicklungszüge führen zum logischen organischen Abschluß. Man könnte oft schwerlich die eine oder andere Stelle fortlassen, ohne das ganze Stück zu gefährden.

Um 1700 sind die ostinaten Formen schon so weit ausgestaltet, daß es nur noch der Aufweisung einiger weniger Meister bedarf, um die letzte Entwicklung deutlich zu machen.

J. S. Bach verkörpert die große letzte Zusammenfassung der spät mittelalterlichen polyphonen und der harmonisch gebundenen Schreibweise der Renaissance. Mit seinen großen, besonders den norddeutschen Vorläufern, biegt er noch einmal in seinen Werken die Harmonie bis an ihre damaligen Grenzen zugunsten kunstvollster Kontrapunktik im Sinne nach innen gerichteter Bewegungs-, sowie Ausdrucksintensivierung und -bannung und umgekehrt die lineare Struktur zugunsten kunstvollster harmonischer Ausdruckswerte auseinander.

Den stärksten Einfluß auf Bach hat vielleicht Dietrich Buxtehude (1637—1707) gehabt. Darum macht Spitta den großen norddeutschen Orgelmeister in seiner Bachbiographie zum Gegenstande einer ausführlichen Vorbetrachtung. Buxtehude pflegte in vorbildlicher Weise die

ostinaten Formen und hinterließ der Nachwelt hochvollendete Chaconnen und Passacaglien. Außer der Ciacona (Präludium, Allegro mit Fugato, Fuge, Ciacona) hat er noch zwei Chaconnen (C-Moll und E-Moll) und eine Passacaglia (D-Moll) als selbständige Orgelstücke hinterlassen. Nach Spitta (I. S. 273) hat Buxtehude selten Fugen ohne Themenveränderung entwickelt. Eine besondere Ausnahme hat er in der mit Präludium versehenen C-Dur-Fuge gemacht, in der er das Thema ohne Veränderung schließlich in einer Ciacona zum „unwandelbaren Axiom" herausarbeitete und „seine Stichhaltigkeit in stets neuen Verhältnissen wechselnder Kontrapunkte erprobte". Bach hat später umgekehrt die Starrheit der Form seiner großen Orgelpassacaglia in den freieren Fluß der Fuge aufgelöst. — Die C-Moll-Ciacona enthält geschickt eingeführte Zwischenspiele und schließt mit reicherer Harmonie als zu Beginn. In der E-Moll-Ciacona macht sich die Hartnäckigkeit des Basso ostinato erst spät fühlbar; sie ist harmonisch sehr frei und in der Mitte von chromatischer Gegenbewegung durchsetzt.

Die Passacaglia in D-Moll ist in verschiedene tonartlich geänderte Abschnitte eingeteilt, der erste steht in D-Moll, der zweite in F-Dur, der dritte in A-Moll, der vierte wieder in D-Moll. Sie sind durch kurze Zwischenspiele gebunden. Buxtehude hat, wie sich Spitta äußert und wie die Werke deutlich zeigen, noch zwischen Passacaglia und Chaconne genau unterschieden. Nur letzterer hat er eine freie Behandlung des Basses, das Wandern des Ostinato durch andere Stimmen gestattet. Man könnte für die einzelnen Glieder der Buxtehudeschen Passacaglia nur den Begriff der Ostinatorepetition anwenden, dagegen bei den Chaconnen oft den der Variation. Außerdem wäre die Arietta[16]) in zehn Teilen in der Sonate D-Dur Op. 2 zu erwähnen, die über dem gleichen Ostinato ausgeführt und immer wiederholt wird.

Nach Spitta (S. 288) hat Buxtehude seine Ostinatoform zu solcher Höhe der Vollendung entwickelt, daß Johann Sebastian Bach (1685 1750) sie nicht mehr wesentlich überbieten konnte. Darum ist es erklärlich, daß Bach nur selten diese Form gepflegt hat. Was in seinen „berühmten Stücken Passacaglia und Ciacona tiefsinniger und konzentrierter ist, bringt Buxtehude durch Innigkeit und jugendliche Wärme ein". Bach schrieb nur eine große Passacaglia für Orgel mit anschließender Fuge. Unterschied

Buxtehude noch zwischen Chaconne und Passacaglia, so hat Bach diese Trennung nicht streng beachtet. Denn das achttaktige Thema verbleibt nicht nur unverändert im Baß, sondern wird teils in Figuren gebrochen (V. und IX. Ostinatorepetition), erscheint in der Oberstimme (XI. und XII. Ostinatorepetition), in den Mittelstimmen (XIII. Ostinatorepetition) oder als unterste Töne von Passagen zerlegter Akkorde. Der Ostinato erscheint zuerst allein. Mit seinen 20 Repetitionen vollzieht sich eine dauernd veränderte Entwicklung in den umgebenden Stimmen, die mit jedem durch den Baß gegebenen, meist ganz unveränderten Kadenzablauf einen kaum spürbaren, zugleich aus dem Bewegungswechsel herrührenden Einschnitt erfahren. Sind die ersten beiden Ostinatorepetitionsglieder noch akkordisch gerichtet, so beginnt mit den nächsten bereits die Auseinanderlegung der Harmonik in Eigenbewegungen strukturgebender Linien, in eine stark ausgeprägte Kontrapunktik, die die Passacaglia zu einem einheitlichen, streng gefaßten, organischen Ganzen zusammenschließt. Die achte Ostinatorepetition fällt durch rücksichtslose Führung der Stimmen auf, die nur mit den Schwerpunkten des Taktes konsonant zusammentreffen, aber sich in den dazwischenliegenden Tönen harmonisch reiben. Interessant ist auch die Bewegung in den letzten beiden Ostinatogliedern, die in die Fuge einmünden: die Motive verharren immer mehrere Takte hindurch in gleicher Höhe und buchten sich nur am Schluß des Ostinato im Kadenzablauf ein wenig aus.

Am Schluß der zweiten Partie in D-Moll für Solovioline findet sich eine Ciacona. Ueber die häufig rondoartige Anlage der Chaconne war schon früher gesprochen worden. Spitta sagt hierzu (S. 203): „Man pflegte nämlich in Klaviersachen Ciacona und Passacaglia viel freier zu behandeln; entweder wurde gar kein Grundthema angenommen, sondern nur eine Anzahl viertaktiger gleich rhythmisierter Gebilde im Dreivierteltakt aneinandergereiht, wo denn die Kunst darin bestand, dieselben immer belebter und überraschender zu erfinden. So ist eine Chaconne in Muffats „Apparatus musico organisticus" beschaffen. Oder es wurde ein viertaktiger Hauptsatz mit Reprise aufgestellt und zwischen einer beliebigen Menge selbständiger Perioden (Couplets) jedesmal einfach wiederholt; so pflegten es Couperin und Marchant zu machen, aber auch Muffat liefert in dem genannten Werke einen Passacaglio nach

diesem Schema. Die Form geht damit in das Rondo über." Von den erwähnten Couplets, von denen auch Rosseau (s. o.) spricht, wird noch bei der Besprechung der „Ordres" von Couperin die Rede sein.

Bachs Violinchaconne ist keine eigentliche Ostinatoform mehr, sondern besitzt den Aufbau des Rondos, in dem mehrere Male im Verlauf des Stückes die acht Anfangstakte wieder erscheinen, die zwischen neuen Gedanken als trioartigem Gegensatz eingeführt werden, so daß im ganzen 5 Themen nachzuweisen sind. Die verschiedenen nebeneinandergesetzten Satzteile entwickeln sich durchweg auf dem Fundament der gleichen Tonart. Die Violinchaconne ist so großartig angelegt, daß sie später noch vielfach Gegenstand der Uebertragung auf andere Instrumente bis zum großen Orchester (J. Raff) war, so z. B. bei Mendelssohn, Schumann, Brahms und Rheinberger.

Spitta erwähnt (S. 438) die Kantate: „Nach dir, Herr, verlanget mich." Ihr letzter Chor ist eine auf den begleiteten Vokalkörper übertragene Chaconne. Während im ersten Teil das Thema sich in verwandte Tonarten hinüberwendet, verbleibt es schließlich ab Takt 53 in der Haupttonart. Ueber dem schlichten Baßthema türmt sich ein großer imitatorischer Bau.

Das „Crucifixus" in der H-Moll-Messe ist ein berühmtes Beispiel für die Anwendung der Ostinatotechnik. Ein von E bis H chromatisch absteigender Baß versinnlicht den anhaltenden Schmerz der Kreuzesmarter. Mit dem Ostinato entfalten sich verschiedene Motive, teils streng, teils frei geführt, bis in der XIII. Ostinatorepetition sich nur noch ein Motiv, das von den Männerstimmen in der Umkehrung gebracht wird, heraushebt. Die plötzliche Wendung nach G-Dur am Schlusse des Cruzifixus scheint das Herübergleiten des schmerzvoll bewegten Lebens in die Ruhe des Todes darzustellen.

Die „Aria mit 30 Veränderungen" für Klavier, die sogenannten Goldberg-Variationen, sind im wahrsten Sinne des Wortes Variationen, eine jede einzelne Nummer ist in bestimmter Weise charakterisiert. Die Harmonik, bzw. der Baß, ist noch einigermaßen ostinat, so daß dieses Werk unter den wenigen entsprechenden Bachs mitgenannt werden darf. Alle möglichen besonderen kontrapunktischen Formen: Kanons, Fughetta, Ouvertüre, Quodlibet mit zwei alten Volksmelodien werden verwandt. Die Goldbergvaria-

tionen stellen so ein einzigartiges Beispiel dar für die Entwicklung der Variationenformen und schlagen eine Brücke herüber zu den strengen variationenhaften Formen des Ostinato. Damit bestätigt sich eine gewisse Verwandtschaft zwischen „Chaconne" und „Variationen". Letztere sind durch Hervorhebung verhältnismäßig selbständiger einzelner Abschnitte besonders charakterisiert, indes Passacaglia und Chaconne sich erfahrungsgemäß mehr als zusammenhängend und fließend erweisen.

Zu Bachs Lebzeiten haben viele Meister noch die ostinaten Formen gepflegt, obgleich sich bald nach 1700 wiederum eine Bewegung entwickelte, die sich einem betont harmonischen Musizieren zuwandte, den kontrapunktischen Stil ablehnte, ihn als gekünstelt, trocken und nicht als geeigneten Träger für natürlichen Ausdruck ansah. Somit mußte auch die strenge, besonders die kontrapunktische Bindung an einen Ostinato verworfen werden. Immerhin gab es noch Komponisten, die die Passacaglia und Chaconne pflegten und sie zum Teil mit dem homophon gerichteten neuen Stil vermischten.

So Evaristo Felice dall' Abaco[18]) (1675—1742) in seinen Sonaten. In der Sonate Op. 1 Nr. 5 befindet sich eine Chaconne im Rondocharakter; in der Op. 1 Nr. 6 ist der chromatisch absteigende Baß des Adagio kein eigentlicher Ostinato, immerhin aber doch ein Quasi Ostinato. Die Ciacona in Op. 1 Nr. 12 ist kaum kontrapunktisch gehalten, ganz frei und homophon entwickelt. Op. 3 Nr. 11 enthält eine Ciacona mit ziemlich gleichbleibendem, auch figurierten Baß und mit freiem Schluß; ihr gegenüber ist der Passacaglio in Op. 4 Nr. 12 freier, sowohl tonartlich, wie auch in der Loslösung vom strengen Ostinato.

In Johann Kuhnaus[19]) (1660—1722), „Neuer Klavierübung anderer Teil" findet sich in der vierten Partie eine Ciacona mit im Baß verharrendem Ostinato und in der „Suonata Sesta" zu Beginn eine Ciacona, die sich in der Mitte zur Dominante wendet.

Karl Nef[22]) erwähnt in seiner „Geschichte der Sinfonie und Suite" (S. 97) von Pantaleon Hebenstreit (1669 bis 1741) eine Chaconne und von Georg Philipp Telemann (1681—1767) eine Chaconne und eine Passacaglia in dessen 6 Overtüren. Nach der Frankfurter Konzertchronik[24]) entwarf Telemann ein „Musikalisches Choreographisches Hochzeitsdivertissement" mit Text, unter dem sich auch eine Chaconne befand.

Sehr bemerkenswert sind die „Ordres" von François Couperin (1688—1733). In seiner 8. Ordre befindet sich eine Passacaglia mit achttaktigem Thema: ein Rondo mit acht freigestalteten „Couplets" von verschieden langer Ausdehnung. Am Schlusse eines jeden werden die Anfangstakte, das Thema, wiederholt. Ebenso ist das „Rondo mit drei Couplets" in der 2. Ordre „La Voluptueuse" angelegt.

Besonders wichtig ist Gottlieb Muffat[20]) (1690 bis 1770), der, selbst von Fux beeinflußt, wiederum auf Händel gewirkt hat. Letzterer schöpfte auf Grund innerer Verwandtschaft mit Muffat aus dessen Suiten und benutzte vieles in seinen eigenen Werken. Muffat arbeitet seine Chaconnen variationenhaft, in leichter homophoner, figurativer Art; er umschreibt die Melodie, variiert sie und behält den Basso ostinato ziemlich streng bei.

Georg Friedrich Händel (1685—1795) hat in seinen verschiedenen Chaconnen und Passacaglien bald die homophone, mehr variationenhafte Struktur, bald mehr die kontrapunktische, fließende benutzt und den Ostinato sehr figurativ umschrieben. Besonders hervorragend sind in den Klaviersuiten die Passacaglia der 7., in der der Baß ohne Unterbrechung durchgeführt und die tonale Basis nicht verlassen wird, die Chaconne in den „Trois Leçons" mit 21 Variationen und die berühmte große Chaconne G-Dur mit 62 Variationen. In ihr bleibt der Baß immer deutlich erkennbar. Es handelt sich, außer um figurative Variation des Basses, auch um charakterverändernde Behandlung der einzelnen Glieder, die hierin eine gewisse Aehnlichkeit mit Bachs Goldbergvariationen aufweisen, aber doch streng unterschieden sind durch weniger kontrapunktisch gerichtete Ausarbeitung und weniger komplizierten Bau der einzelnen Teile. In den „Sept Pièces" findet sich eine ganz durchfließende, nicht variationenmäßige Chaconne mit gleichmäßiger rhythmischer Bewegung. Im „Klavierbuch aus der Jugendzeit" ist eine Chaconne für zwei Klaviere abgedruckt, von der nur der eine Part erhalten ist, und eine Ciacona D-Moll mit achttaktigem oft figurierten Baß. Auch in anderen Werken hat Händel den ostinaten Baß verwandt, z. B. im Chor „Envy eldest born of Hell" im „Saul", in „O, bal, monarch of th skies" in der „Debohra" und im „Alexanderfest". Der letzte Satz der Ouvertüre zu Händels erster Oper „Rodrigo" (707) ist eine Passacaglia.

Mit dieser Erwähnung der verschiedenen Beispiele für die Verwendung des Basso ostinato im 18. Jahrhundert ist auch die Aufweisung seiner wichtigsten Erscheinungen ziemlich erschöpft. Bach und Händel pflegten zwar den Ostinato, vermochten aber auf Grund seiner schon vorher ziemlich beendeten Ausgestaltung bei sonst gleichen musikalischen Mitteln diese Formen nicht mehr besonders zu erweitern. Trotzdem hinterließen sie in ihren Ostinatowerken höchstbedeutende Schöpfungen, die an künstlerischem Wert viele entsprechende Kompositionen ihrer Vorgänger in den Schatten stellten. —

Es ist schon oben erwähnt worden, daß bereits zu Lebzeiten Bachs und Händels eine Wandlung des musikalischen Formwillens vor sich ging, die sich in ausdrucksshafterer Gestaltung der Musik äußerte und den nach innen gerichteten und eine Ausdrucksdynamik hemmenden kontrapunktischen Stil ablehnte. Welche tieferen Ursachen diese Wendung hervorriefen, soll später noch gezeigt werden. Mit Händel und besonders mit Bach, als den letzten bedeutenden Vertretern des kontrapunktischen Stiles, hört die Verwendung des strukturgebenden Basso ostinato auf. Einzig die Chaconne hat sich als Bezeichnung für bestimmte Stücke noch längere Zeit erhalten. Aber wie schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts der Uebergang der Chaconne in die Rondoform ohne Ostinatobindung nachweisbar war, entfernten sich die späteren Schöpfungen ganz von der ursprünglichen Form. In erster Linie blieb die Chaconne als Bezeichnung für einen Tanz bestehen, insbesondere für die Schlußballetts der französischen Oper, in denen ihr Name wohl nur noch den Charakter der Musik, des Tanzes und dessen Zeitmaß bezeichnet. Mit der alten Ostinato-Chaconne haben diese Kompositionen nichts mehr gemeinsam.

Immerhin mögen einige wichtige Beispiele dieser Art genannt sein:

In erster Linie in den letzten Opern Chr. Wil. Glucks (1714—1787) finden sich in „Iphigénie en Aulice" vor dem Finalchor, in „Orphée et Eurydice" am Schluß, in „Alceste", „Armide", „Paride et Elena" am Ende der dritten Akte je eine Chaconne, in „Cythére assiégée" eine Passecaille mit Gavotte. Ebenso ist das Finale der Ballettpantomime „Allessandro" eine Ciacona. Luigi Cherubini (1760—1842) nennt in seinem Ver-

zeichnis seiner Werke eine einzelne Chaconne aus dem Jahre 1785. Seine Ballettmusik zur Oper „Anekreon" enthält als Schluß ein Stück im „chaconnenartigen Zeitmaß", das ganz homophon sich am Ende fast nur auf dem F-Dur-Akkord aufbaut. In den Werken der Stuttgarter Florian Deller[18]) (ca. 1730—1774) — „Orphäus und Eurydice" — und Johann Josef Rudolph[18]) (1730—1812) — „Medea und Jason" — finden sich ebenfalls Chaconnen in weitausgesponnenem Rondotypus, ähnlich auch in W. A. Mozarts (1756—1791) Ballettmusik zu „Idomeneo". Schließlich sei auch noch die Chaconne erwähnt, die sich in Karl Heinrich Grauns[16]) (1701—1795) Oper „Montezuma" im Anhang findet.

Eine immerhin nennenswerte Abart des Basso ostinato, die damals aufkam, ist der Murky-Baß, der sich in gleichmäßiger Bewegung im Baß äußert, dessen Lage mit fortschreitenden Harmonien ständig wechselt. Er hat mit dem eigentlichen Basso ostinato nur die hartnäckige Bewegung gemein. Murkylieder finden sich in Sperontes[16]) „Singender Muse an der Pleiße" 1736.

Während sich die Ballettchaconne also noch über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus erhält, verschwinden um die Todesjahre Bachs und Händels alle anderen ostinaten Formen. Die Tanzsuite, die ein Feld für die Pflege der Chaconne und Passacaglia bietet, gerät fast ganz in Vergessenheit.

V.

Entwicklung des Ostinato seit der Klassik.

Seit zirka 1760 bis um die Jahrhundertwende sind bei keinem musikalischen Großmeister, auch bei Beethoven nicht, wirkliche Ostinatoformen nachweisbar. Alle Komponisten suchen sich neue Formen, die für sie spezifischer Ausdruck ihres neuen Weltgefühls, ihrer neuen Auffassung der Musik sind. Worin bestand dieses Neue?

Es war schon durch Jahrhunderte, zuletzt mit der zu Lebzeiten Bachs und Händels beginnenden Vorklassik, vorbereitet und offenbarte sich in immer bewußterem Willen zur Entwicklung und zum Ausdruck der Individual-Persönlichkeit, nicht so sehr jedoch im Sinne einer Entfaltung, die sich egoistisch nur auf sich selbst stellte, sondern in bewußtem Dienst an der Menschheit, der man mit der größten Eigenkräftigung am meisten zu nützen glaubte. Das Ich erstrebte eine gemeinschaftsbildende Wirkung auf die zivilisierte Welt und mußte sich notwendig Wege und Mittel schaffen, die eigene Idee in eine faßbare und eindrucksvolle Form zu kleiden, um einer möglichst unmittelbaren Beziehung zur Umwelt fähig zu werden. Zu den Elementen solchen Ausdrucks gehörten alle Aeußerungen unmittelbarer Lebendigkeit, die die zu gestaltende Idee in sich barg, plötzliches Hervorschnellen innerer Triebkräfte, wie ihr Zurücksinken, leidenschaftliche Impulse, Weichheit und Härte in häufigem Gegensatz. Gerade die Künste, die ein besonders reiner Ausdruck der jeweiligen Weltanschauung zu sein pflegen, machten sich die Möglichkeiten des unmittelbaren Ausdrucks zu eigen und lehnten alles das ab, was die Mittelbarkeit neuer Ideen einschränken konnte. Das neue Weltgefühl verhalf daher auch den verschiedensten Ausdruckselementen der Musik langsam zur Herrschaft: den dynamischen Bewegungsimpulsen des Rhyth-

mus, des Klanges, der Tonstärke (Mannheimer Schule) und der ausdrucksvollen einzelnen Melodie und ihrer Entwicklung. Man empfand im Gegensatz dazu den kontrapunktischen Stil als zu sehr nach innen gerichtete Ausarbeitung des musikalischen Kunstwerks, in dem alle einzelnen, für sich wohl ausdrucksfähigen Linien, eng aneinandergebunden, sich hemmend beeinflußten und jeder nach außen strebenden unmittelbaren Eindruckswirkung entbehrten. Natürlich wurden die neuen Formen, in denen das ideelle Einzelerlebnis künstlerisch bewältigt und eine „klassische" Abgeklärtheit und Ausgewogenheit zwischen Form und Ausdruck erstrebt wurde, nicht sofort gefunden, wie denn auch die einzelnen Schaffenden erst mit der Zeit die Notwendigkeit zur weitausladenden Mitteilung empfanden und die vorentwickelten Formen langsam ihrem Willen gefügig machten.

So entstand in diesem Werdensprozeß die Sonate, deren Gestalt von Ludwig van Beethoven (1770 bis 1827), der die im eigenen Ich geschaute Idee am stärksten auf die Welt auszustrahlen suchte, in alle Richtungen geweitet wurde. Mit ihm erschienen die Mittel des musikalischen Ausdrucks, die von seiner Ideenkraft bedingt waren, in eindeutiger Vollendung. Wo sollte bei solchem Formwillen und derartigen Mitteln ein historisch überkommenes Formschema, wie das der Passacaglia, Platz haben? Es würde sich als zu strenge Fessel erwiesen haben, und selbst in den Spätwerken Beethovens, in denen er eine neue Ausdrucksintensivierung durch stärker kontrapunktisch gebundene Thematik und Durchführung anstrebte: auch in ihnen finden sich keine selbständigen Ostinatosätze!

Vorhin wurde die Verwandtschaft zwischen der Chaconne und der Variationenform berührt. Hatte Bach in den Goldbergvariationen noch ein einigermaßen Basso ostinatogebundenes Werk geschaffen, so war doch die Trennung in charakteristisch gegliederte Abschnitte deutlich. Solange wenigstens die harmonische Basis beibehalten wurde, konnte man noch von ostinater Harmonik (Kadenz) sprechen. Die Hauptmeister der Wiener Instrumentalmusik: Haydn, Mozart und Beethoven bilden aber die Variationstechnik zur Charakterdarstellung jeder einzelnen Variation aus, so daß weder Baß noch Harmonik noch Melodie (Thema) je genau — also ostinat — beibehalten werden. Daß bei Beethoven durch die Summe der einzelnen Variationen zuweilen die Sonatenform hindurchschimmert, ist mit dem

oben geschilderten Formwillen zu erklären. Immerhin ist es selten, daß er eine Variationenreihe als ein fließendes Ganzes geschaffen hat, wie im letzten Satz der Sonate Op. 111 oder im letzten Satz der „Eroica". An Hand dieser Formerscheinungen läßt sich am leichtesten zeigen, inwieweit Beethoven sich aus neuem Ausdruckswillen neue Formen gebildet hat.

Als Vergleich soll hier der Schlußsatz der III. Sinfonie (dem übrigens die Klaviervariationen Op. 35 sehr verwandt sind) beschrieben werden. Er steht in einzelnen Teilen dem Formschema der Chaconne verhältnismäßig nahe, ist aber in seinen Abwandlungen zugleich typisch für den Ausdruckswillen der Zeit um 1800.

Es handelt sich um ein zweiteiliges Thema, das nach 11 Takten Einleitung eintritt und dessen beide Hälften je immer wiederholt werden. Mit jedem Neueinsatz des Themas treten neue veränderte, umgebende Kontrapunkte auf, bis es schließlich fugiert wird. Die erste Variation (Ostinatorepetition) erhält im Gegensatz zur einstimmigen Anfangsausführung des Themas umspielende, harmonisch gerichtete Linien in den 1. Violinen, Celli und Bässen (Thema in den 2. Violinen). Die zweite Ostinatorepetition ist an unterlegtem Figurenwerk schon reicher und zugleich stärker harmonisch gefüllt. Auch im dritten Ostinatoglied bleibt das Thema unverändert, doch wölbt sich über ihm ein sehr wichtiger Kontrapunkt in Oboe und Klarinette. Im „crescendo" treten neue harmoniefüllende Instrumente hinzu.

Die typischklassische Kadenz ändert sich nicht von Ostinatoabschnitt zu Ostinatoabschnitt. So entspricht der Verlauf des Satzes bis hierher dem Schema der Chaconne, das mit Ausdruckselementen der Klassik ausgefüllt ist. Nun wird dieses Formschema bereits verlassen. Es beginnt ein Fugato über das etwas veränderte Thema, das in den eben erwähnten Kontrapunkt einmündet. Nach freier Entwicklung setzt eine Art Variation ein, die das Thema nur in seinem Anfang wörtlich beläßt, es von Es-Dur nach G-Moll verlegt. Darüber baut sich ein neuer Kontrapunkt, den die Höhepunktentwicklung organisch herausschnellt. Daran gliedert sich in schroffem Gegensatz wieder der Kontrapunkt der dritten Ostinatorepetition. Nochmals ein Fugato über den umgekehrten Anfang des Themas, dann ein längeres „Poco Andante" über den ersten Kontrapunkt und schließlich, damit verknüpft, ein „Presto", das den Satz und die Sinfonie in großem Schwunge abschließt.

Aus diesem formalen Ueberblick erkennen wir eines: zugunsten einer freieren Entwicklung des ganzen Satzes wird die anfangs begonnene, feste Struktur verlassen. Treibendes Moment ist in erster Linie der Kontrast zwischen Thema und Kontrapunkt, (der die Stelle des „zweiten" Themas vertritt,) durch deren Wechselspiel die großen Entwicklungsbögen geschlagen werden. Die thematische Bindung ist zwar frei, aber doch deutlich erkennbar. Als geschlossenes Ganzes ist der Satz ein sprechendes Beispiel für die musikalische Gestaltung dieser Zeit, die eine strenge Struktur in kontrapunktisch nach innen bindendem Sinne nicht für sich allein zuläßt, sie vielmehr, wenn überhaupt einmal Kontrapunktik angewandt ist, der frei gestaltenden Idee mit den Mitteln einer ausdruckshaft harmonisch und dynamisch gerichteten Musik opfert.

Selbständige Ostinatosätze schuf Beethoven nicht; doch verwandte er häufiger eingeschobene Bildungen, die in ihrem Charakter zwischen figural aufgelöstem Orgelpunkt und Ostinato schwanken. Sie verharren immer nur solange, bis ihre orgelpunkthafte Funktion erfüllt ist. Mehr nach der Seite des Ostinato neigt die Stelle, die sich etwa in der Mitte des „Vivace" des Streichquartetts Op. 135 in einer Art Zwischensatz findet. Hier handelt es sich um einen eintaktigen Ostinato, der 48 Takte lang verharrt. Darüber schwingt sich der große melodische Bogen in der 1. Violine. — Der Sinn, den der kurze Ostinato im ersten Satz der IX. Sinfonie vom 35. bis 22. Takt vor Schluß birgt, ist wohl dahingehend zu erklären: „Der bisherige subjektive Charakter, das dämonische Ringen der Musik weicht der überpersönlichen Größe einer objektiven Formung von schicksalhaft zwingender Bannkraft". (Stephani.)

Noch zu Lebzeiten Beethovens beginnt mit der Frühromantik seit zirka 1790 jene von etwa 1740 ab vorbereitete Wandlung von der Klassik zur Romantik, die an Stelle des Aufgehens des Ich-Begriffs im Menschheitsbegriff die Ich-Romantik setzt, die Ueberbetonung des Subjektivistischen als eines einmaligen Zufälligen und des ersehnten, illusorischen, nie erreichbaren „Äußer-Ich".[96]) Diese Sehnsucht

fordert für ihre Mitteilbarkeit im Kunstwerk freien und ungehemmten Gefühlsausdruck. So ordnet sich die Musik dem Augenblicksaffekt unter; Harmonie und Melodie schwingen wesentlich in der Sphäre gefühlshaften Ausdrucks. Ihre harmonischen Mittel werden gegenüber der Klassik durch Dur- und Moll-Wechsel in rascher Aufeinanderfolge, Einbeziehung entfernterer Akkordfunktionen, Dissonanzhäufungen und erhöhte Ausnutzung der Leittonspannungen gesteigert und erweitern die Palette der Ausdrucksfarben bedeutend. Der harmonische Stil breitet sich so aus, daß gegenüber den letzten Schöpfungen Beethovens die Kontrapunktik fast ganz vernachlässigt wird. Sie wird nun noch mehr als Fessel empfunden für von außen in die Gestaltung eindringende poetische Vorstellungs- und Gefühlsmomente, für leidenschaftliche Bewegungen und Verwicklungen, kurz: für eine von ganz anderen Kräften getragene Gesamtentwicklung des Kunstwerks. So ist es erklärlich, daß nach Beethoven für die erste Zeit die Ostinatoformen ebensowenig wie bei ihm gepflegt werden, weder als selbständige Tonstücke, noch als deutliche, abgeschlossene Zwischensätze. Höchst selten nur sind Ostinatobildungen („Quasi ostinati") zu finden und dann nicht zu den strukturbildenden zu zählen. In diesem Falle geht die strukturelle Anlage nicht vom Ostinato aus, vielmehr ist ihre Rolle durch einen bestimmten Ausdruck gegeben. Die Ostinatoabschnitte sind mit besonderer Absicht als ein Glied in die formale Gesamtentwicklung eingeordnet und finden so erst ihre außermusikalische Berechtigung, also ihren von nicht reinmusikalischen Kräften bedingten Sinn.

Karl Maria von Weber (1786—1826) und Franz Schubert (1797—1828) haben keine ausgesprochenen Ostinatoformen geschaffen. Immerhin kann bei Schubert eine ostinatoähnliche Bildung, ein Quasi ostinato, nachgewiesen werden, der die Rolle des Ausdruckshaften typisch und deutlich zeigt, und zwar in der zweiten Fassung des Liedes „Sehnsucht" im dritten Teil. Der hartnäckige Sinn des Textes wird charakteristisch in die Begleitung übernommen („doch mir wehrt des Stromes Toben, der ergrimmt dazwischen braust"). Mit den nächsten Worten beginnt bereits eine Modulation, die nur in der oberen Stimme die hartnäckige Begleitung wahrt („seine Wellen sind gehoben, daß die Seele mir ergraust, einen Nachen seh ich schwanken"). Mit der folgenden Textzeile („aber ach, der Fährmann fehlt") wird dann das ostinate Motiv aufgegeben.

Fast als ostinate Unterlage — hier zwecks farbgebender Stimmungshervorhebung, um das Dämonisch-Zwingende zu zeichnen — ließe sich auch die akkordliche Begleitung zum „Doppelgänger" auffassen, der durch seine deklamatorische Stärke die anhaltend wiederholte Farbenbewegung aus ihrer Gleichförmigkeit herausschnellt. Das Außermusikalisch-Dramatische, die Psychologik des Textes zerstören die rein ostinate Struktur und bedingen seine andere Form. Die ersten 4 Takte dieses Quasi ostinato leiten das Lied ein. Dann beginnt mit dem melodisch-deklamatorischen Gesang bei zunächst nur schilderndem Text die stimmunggebende Ostinatophrase — eine akkordliche Unterlage zur Gesangsmelodie — von 10 Takten mit gleicher harmonischer Wiederholung. Doch mit der Textwendung „da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt" biegt die Ostinatofarbe ab. Die ursprüngliche Phrase wird um einen Takt gekürzt; zugleich fällt die Schlußwendung in den letzten zwei Ostinatotakten fort. Auf dem ausdrucksschweren „Schmerzensgewalt" wird der bis dahin reine dominantische Akkord mit Sept durch Tiefalterierung der Quint geschärft. Die folgende Wendung ist der vorangegangenen gleich. Der Text schnellt das Hauptgewicht auf das letzte Wort: „Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe. Der Mond zeigt mir meine eigene Gestalt". Mit „Gestalt" eine abermalige gesteigerte Klangschärfung: die Prim wird durch ihren oberen Leitton ersetzt. Bis hierher ließe sich noch eine wenn auch nur ganz äußerliche Verwandtschaft mit dem Formschema der Passacaglia feststellen: ein Ostinato, über den sich in freier Bewegung als Gegenstimme die Gesangsmelodie baut. Nun aber, mit den nächsten 13 Takten, in denen eine verzweifelt klagende Frage aufbricht, wird auch das Fundament der gleichen Harmoniefolge zu freierer, harmonischer Ausdrucksentwicklung verlassen. Die nächsten acht Takte bringen dann frei kadenziert den Abklang des Liedes.

Dieses Beispiel zeigt besonders deutlich den romantischen Formwillen, dessen Ausdruck notwendig eine durch einen Ostinato gebundene Form sprengen muß, bzw. eine Gestaltung vom Ostinato her gar nicht beabsichtigt.

Aehnlich schufen die Hauptvertreter der folgenden Epoche. Bei möglichster Wahrung der klassischen Formen wurde das musikalische Schaffen durch stärkere poetische, also außermusikalische Momente beeinflußt, auffällig bei Felix Mendelssohn-Bartholdy und bei Robert Schumann, aber auch bei Ludwig Spohr und besonders bei Hector Berlioz. Das Romantisch-Poetische gestaltete die Entwicklung der Tonstücke und ließ zu den alten als trocken empfundenen kontrapunktischen Formen vielfach nur noch im Sinne einer geistvollen Spielerei zurückgreifen, die sich meist nur als Bewegungsauflösung der doch ganz vertikal und gefühlshaft empfundenen Musik äußerte.

Frédéric Chopin (1809—1849), der „absoluteste" Tonpoet dieser Zeit, gibt im dritten Satz seiner B-Moll-Sonate ein Beispiel, wie eine ostinate Grundfarbe mit wenigen abweichenden, freieren Takten Stimmungsausdruck geworden ist. In den Ecksätzen des „Marche funèbre" malen dumpfe, alle zwei Viertel wiederholte Akkorde die erdrückende Monotonie des Trauermarsches, dessen Stimmung mit dem gleichmäßig gefärbten Rhythmus unerbittlich zwingend auf den Hörer einhämmert. — Das sanft Wiegende der „Berceuse" Op. 57 hat Chopin vorzüglich mit einer harmonisch nur am Ende nicht völlig gleichbleibenden begleitenden Baßbewegung geschildert. Der Ostinato hat hier seine künstlerische Berechtigung offensichtlich durch eine poetische Vorstellung erhalten und ist in die Rolle einer bestimmten Ausdrucksgebung erhoben; er ist also erst in zweiter Linie strukturgebend.

Wie eben gezeigt, ist der aus sich selbst strukturgebende Basso ostinato der künstlerischen Einstellung dieser romantischen Epoche fremd. Es bedarf erst des Eindringens neuer Formungselemente, einer Umgestaltung des schöpferischen Willens, um auch dem Ostinato zu einer ihm gemäßen Pflege zu verhelfen. Dieser neue Formwille ist aber nicht mit der „Programm"-Musik gefunden, so daß sich eine eingehende, ausführliche Schilderung erübrigt. Hier herrschte, mehr als in den poetischen Stimmungen

der eben behandelten Romantiker, ein ganz bestimmter in der Musik gestalteter programmatischer Ausdruck. Er erforderte eine Erweiterung des gesamten ausdrucksfähigen musikalischen Materials, eine Aufweichung jeder überkommenen, bindenden musikalischen Form. Klang, Dissonanz, lebhaftere Chromatik und Enharmonik wurden die Ausdrucksträger dieser Musik. Zwar versuchte man durch lineare Bewegungsaufteilung der Harmonik eine erneute innere Bindung im Sinne einer Klangdifferenzierung und Farbenbewegung, die durch eine Art kontrapunktische Struktur zu erhöhter, reicherer Entfaltung gedrängt wurde. Formwille und Gestaltungsmittel dieser Zeit schließen jede Struktur des Basso ostinato um seiner selbst willen im Sinne des 17. Jahrhunderts völlig aus.

Wie indessen ausnahmsweise der Basso ostinato in ein Kunstwerk programmatischer Haltung eingeführt und durch seinen symbolischen Wert gerechtfertigt werden kann, zeigt Richard Wagner (1813—1883) in seinem „Parsifal". Er faßt Formwillen und vorgebildete stilistische Mittel seiner Zeit einzigartig und genial zusammen und trägt sie in seine gesteigerte, individualistisch gerichtete Ausdruckskunst ein. Sie verwirklicht sich im Bühnenwerk, das fähig ist, alle künstlerischen Formen, alles Darstellungsmaterial in sich einzubeziehen und den Individualausdruck unmittelbar in handelnden Personen und ihren Konflikten auszuprägen.

Die romantische Harmonik ist von Wagner als ein nahezu sichtbares, wesenhaftes Klanggeschehen erfaßt, ausgebaut und polyphon differenziert gestaltet worden. Sie ist Träger der dramatisch-musikalischen Entwicklungsbewegung, die sich in wechselvollen Klangspannungen verwirklicht. Wie Paul Bekker[21]) ausführlich zeigt, verdichtet sich in Wagners „Parsifal" die Harmonik derart, daß ihr chromatisch gespanntes Spiel Symbol geworden ist für die aus dem „Gefühlskrampf" Erlösung heischende Handlung des zweiten Aktes. Ihn umrahmen Akte von mehr akkordisch ruhiger Handlung, die Handlung eines Weltgeschehens symbolisierend, das in reine Harmonie verströmt und eine unterirdische Lösung gewinnt aus allen gefühls- und ausdrucksverhafteten Spannungen, eine Erlösung, für die der reine Klang nur noch ein Gleichnis scheint. Die Gralsburg, das Kuppelgewölbe der Säulenhalle sind der Raum dieses reinen, akkordischen Klanges, eine Welt feierlicher, kultischer Entrücktheit.

Der sakralen Handlung Vor- und Ausklang begleiten die tiefen, schweren Klänge der Gralsglocken, die sich in die „starrstilisierte Feierlichkeit der Musik" mannigfach verschlingen. Die Gralsglockenmelodie hebt über ihrem Fundament als Basso ostinato (hier nicht begleitend, sondern mit thematischer Eigenbedeutung) den reinen „Klangdom" in höhere Höhen empor. Erst nur kündet sie die Nähe der Gralsburg (S. 219).[25]) Dann aber, mit dem Eintritt der Ritter in den Kuppelsaal, schwingt über ihr in sanftem Bogen ein C-Dur-Akkord (S. 221). Mit dem Gesange der Ritter schweigen die Glocken, indes ihr Motiv anfänglich in den tiefen Instrumenten mitklingt. Doch mit dem Eintritt der beiden Knappenzüge je (S. 225 und 227) ertönen sie wieder, mit schlicht akkordisch harmonisierter Melodie den Rhythmus des Schreitens gebend. Das Gralsglockenmotiv verbleibt mit den Gesängen, harmonisch abgebogen, in den tiefen Instrumenten, wie es überhaupt immer wieder in dem ganzen szenischen Verlauf durchblickt. Die Glocken erhalten ihren eigentlichen Ostinatocharakter erst mit Beendigung der feierlichen Handlung nach der Verschließung des Gral (S. 295) und nach der Entfernung des Zuges (S. 321). Noch einmal hebt dann der Glockenostinato im Verklingen des Glaubenschores den reinen C-Dur-Akkord in überirdische Sphären empor (S. 303).

Im dritten Akt erscheint das ostinate Glockenmotiv wieder, zu Beginn der Gralsszene (S. 133) und während der Wanderung durch die gewölbten Gänge (S. 143). In den letzten Takten mischt sich in diesen Ostinato ein Quasi ostinato, der Anfang des Trauermotivs, das auch vorher häufig unter harmonisch bedingter Verschiebung durchdringt. Die Glocken leiten später noch einmal mit dem Chor „Zum letztenmal Hüter des Gral' (S. 163) die feierliche Handlung ein; ihr Motiv erscheint schon vorher bei „Enthüllet den Gral" (S. 181). Damit ist ihre Rolle beendet, indes die Handlung langsam in die Sphäre lichter, reiner Harmonie verschwebt.

Hier also ein Basso ostinato, der nicht eigenstrukturgebend ist, sondern mit dem dahinfließenden Bühnengeschehen erst seine Bedeutung gewinnt, ein hervorragendes, zugleich seltenes Beispiel der Verwendung eines – rein äußerlich genommen – wirklichen Ostinato als dramatisches Ausdrucksmittel in hochromantischer Epoche.

Eigentümlich steht Anton Bruckner (1824—1896) dadurch da, daß er den romantischen Klang als höchstes Spannungsprinzip absolut gestaltet und Formen findet, die als gebannte Intensitäts- und Strahlungswellen (Kurth[25]) aufzufassen sind. Ihr Bild fordert einen gänzlich anderen Ausdruckswillen als den, der passacagliaartige Gebilde hervorbringt. Ostinate Bässe im eigentlichen Sinne hat Bruckner kaum in seine Werke eingeflochten, wie er auch keine Passacaglien geschrieben hat. Die Hartnäckigkeit des Ostinato ist ganz durch klangverkörpernde und -bindende Orgelpunkte vertreten im Sinne von Bruckners absolutem Klangprinzip. Immerhin ist es sehr interessant zu sehen, wie eine andere Form des Ostinato, ein Quasi ostinato, eine ganze Themengruppe zusammenhält, und zwar im dritten Hauptthema im ersten Satz der IX. Sinfonie. Hier findet sich ein Baßmotiv, in dem zeitweilig das letzte Taktviertel ausgelassen ist. Es ist eigentlich nur ein gebrochener Akkord und wird in den Dienst der harmonischen, besser der Spannungsentwicklung gestellt, zwar im Baß verbleibend, aber aus seiner Ausgangslage herausgehoben und hin und her gewendet, ohne eine wesentliche Veränderung seiner ursprünglichen Physiognomie zu erfahren. Darüber wölben sich die großen Entwicklungsbögen der dritten Themengruppe in acht- und mehrtaktigen Perioden in freier Entfaltung bis zur sicheren Abrundung.

Die letzte große Schlußsteigerung des ersten Satzes der 3. Sinfonie wird über einem zwölfmal wiederholten charakteristischen Ostinato im Sinne einer letzten Ballung entwickelt und mit den absteigenden Tönen c, h, b, a eine tonale Verengung auf die Tonika hin durchgeführt, die nur noch von der Dominantspannung getragen wird.

Eine andere, abweichende und darum bemerkenswerte Erscheinung eines Ostinato findet sich in Bruckners V. Sinfonie, deren erster und letzter Satz je mit dem gleichen ostinaten, zwar nur wenige Takte wiederholten Baßmotiv beginnen und deren zweiter und dritter Satz in der Art der Themenführung des Anfanges charakteristisch übereinstimmen.

Mit Johannes Brahms (1833 1897) erhalten wir zum ersten Male im 19. Jahrhundert aus der Hand eines Großmeisters eine wirkliche Passacaglia bzw. Chaconne und zwar als Finale der IV. Sinfonie E-Moll, die 1885 vollendet wurde. Wie überhaupt Brahms' Kunst, nach dem

ersten Anlauf in seiner Jugend in die gefühlsbetonte romantische Welt, sehr stark — im Formalen wie in der Gefühlsbändigung — rückwärts gerichtet ist, ist auch die genannte Passacaglia ein Beweis seiner archaisierenden Rückwendung. Allerdings nur im formalen Sinne; denn der innere Ausbau geschieht durchaus unter Einbeziehung der für Brahms typischen Stilelemente und seiner musikalischen Gesinnung. Warum er zu diesen Formen griff, läßt sich mit ziemlicher Sicherheit dahingehend erklären, daß er sehr wohl das Zerfließende, Haltlose oder nur durch Außermusikalisches Gehaltene der Kompositionen empfand, die besonders von der Neudeutschen Schule in die Oeffentlichkeit drangen. In einer Epoche gefühlsbetonter, programmatischer und dramatischer Musik suchte Brahms sich durch Hinzuziehung alter Formkräfte, der alten kontrapunktischen Schreibweise, auf den für damalige Zeit und damalige musikalische Mittel äußersten Standpunkt eines reinen, mehr nach innen gerichteten Musizierens zurückzuziehen. Die Passacaglia ist ein hervorragendes Beispiel seiner Abwendung vom Unmittelbar-Gefühlshaften.

In dem letzten Satze der IV. Sinfonie, die bemerkenswerter Weise auch den dreiteiligen Takt der alten Passacaglia wahrt, handelt es sich um ein achttaktiges Thema, das nach seiner Vorbringung im Bläserchor (im Diskant) dreißigmal unausgesetzt wiederholt wird. Ueber diesem Thema oder von ihm durchflochten weben sich in fortwährendem Fluß immer neue melodische Linien aneinander. Es handelt sich nicht um ein unausgesetzt gleichförmiges Baßthema. Vielmehr ist es bald Melodie, bald Fundament, bald ist es zwischen freien thematischen Gebilden oder Akkordfolgen variationenhaft eingeflochten, also durchaus nicht immer als gleichförmige reinostinate Bildung zu erkennen (so die zehnte und besonders die zwölfte Ostinatovariation). Der Ostinato bestimmt einen ziemlich eng begrenzten Kadenzablauf, der nur durch Dur- und Moll-Wechsel und Uebergreifen in Dominanten und Parallelklänge verändert wird. Eine Art Reprise findet sich von der 24. Variation ab, nachdem schon vorher die 16. dem Anfang ähnlich ist; die 25. gleicht der zweiten, die 26. der dritten, die 27. noch etwa der fünften; dann aber läuft die Entwicklung frei weiter. Bemerkenswert ist ein Kanon im Abstand eines Viertels in 1. Violinen und Celli und Bässen in der 30. Variation. An diesen Ostinatoablauf schließen sich noch vier Takte, die harmonisch und in der Bewegung

zur Coda überleiten. Sie bedeutet nicht nur den Abschluß des Satzes, sondern auch den der ganzen Sinfonie, die in ihrer elegisch-resignierten und harmonisch-formal altertümelnden Grundhaltung mit der Passacaglia als alter, strenger Form ihre Schlußkrönung erhält. In der Coda wird der Ostinato in freier Entwicklung zum Höhepunkt geführt.

Wir haben in dieser Passacaglia ein typisches Werk romantischer Grundhaltung, das jedoch mit seinen archaisierenden Mitteln früherer Formbindung eine Abwendung vom unmittelbar Gefühlshaften sucht. Die alte Struktur des gleichförmig fortschreitenden Basses mit darüber hingeführten Variationen wird nicht verändert. Der Ostinato durchtränkt alle Linien. Trotz der oder gerade durch die schwachen Harmonieschiebungen werden die einzelnen Entwicklungszüge über oder unter dem Ostinato erst bedingt und gerichtet. Als primär fast erscheint die romantische Harmonie, die trotz archaischer Wendung und verhältnismäßig geringer Entfaltung romantisch bleibt und die hier weitgehendst in einzelne, thematische Variationen aufgelöst wird. Dieses ist für Brahms stileigentümlich. Die betrachtete Orchesterpassacaglia ist ein Versuch, zeitgegebene stilistische Mittel und zeitgegebenen Gehalt mit dem Ausdruck eines historisch vergangenen Formwillens, seinem alten, strengen Formschema zu vereinigen, es wohl mannigfaltig zu färben, aber nicht umzugestalten. Zugleich ist sie, wie die Verarbeitung des Ostinato zeigt, ein Beispiel für den nach innen strebenden Ausbau der Brahmsschen Werke durch außerordentlich betonte Filigranarbeit.

Schon in einem vor der IV. Sinfonie geschaffenen Orchesterwerk hat Brahms zur Ostinatoform gegriffen, in den „Variationen über den Antoniuschoral von Haydn". Das Finale ist über einem strukturgebenden Basso ostinato aufgebaut, dessen Motiv eine Umbildung der ersten 5 Takte des Choralthemas darstellt. Es ist sehr eindeutig harmoniebestimmend, seine erstmalige Kadenz kehrt durchweg unverändert wieder. Mit dem 14. Erscheinen des Ostinato findet vorübergehend ein Wechsel von Dur und Moll statt; der Ostinato wird in die Oberstimme und mit erneutem Dur wieder in den Baß zurückverlegt. An dieser Stelle beginnt das Choralthema an der eigentlichen Entwicklung des Schlußsatzes teilzunehmen. Mit seiner 18. Wiederkehr hat der Ostinato seine Rolle ausgespielt, seine folgenden kanonischen Führungen geben den organischen Uebergang zum dominierend auftretenden Choralthema. Die Gestalt

des Satzes steht dem Formschema der Passacaglia ziemlich nah.

Als ein Vertreter des Schülerkreises um Liszt und Wagner ist Felix Draeseke (1835—1913) zu nennen, der sich bewußt vom Pathos, von der Blendung eines freibewegten Farbenspieles in den Kompositionen seiner Zeitgenossen zu sachlicherer, zeichnerischer, festerer Strukturgebung zurückwendet. Wie Brahms nützt er die aufgegriffenen älteren Formen nur als Strukturbilder, übernimmt aber nicht die entsprechenden Formkräfte, sondern arbeitet durchaus mit den stilistischen Mitteln seiner Zeit, deren Ausdruckskraft er verschiedentlich durch kontrapunktische Bindung zu hemmen sucht. Daher ist auch der Anfang seines Requiems Op. 22 mit einem Basso ostinato „Ausdruck einer poetischen Empfindung", wie er selbst sagt.[27]) „Ueber dem festen Baß ist das Stimmgewebe mit Absicht ziemlich frei entworfen worden, da die sich stets wiederholende Unterstimme alles so fest zusammenhält, daß auch die größte Mannigfaltigkeit in den Oberstimmen dieses Einheitsgefüge nicht erschüttern kann, wohl aber geeignet sein wird, die Gefahr einer Monotonie, die sich leicht einstellen könnte, fern zu halten."

Gustav Mahler (1860—1911) stieß neben R. Strauß und M. Reger führend zur Auflösung der Romantik vor. Wie Reger griff er häufig zur Kontrapunktik. Er verwandte alle seine Mittel, auch die Polyphonie, im Dienste einer ins Monumentale gesteigerten, darzustellenden Idee und weitete seine Formen unter Einsatz aller Kräfte zu zerspringenden Spannungen. Sein Werk verlangte expansive Formen; so gab er der Kontrapunktik nicht die Rolle einer nach innen gerichteten Ausdrucksbannung, sondern faßte ihre Linien zur extensiven Einheit zusammen. Darum mußte ihm die nach innen gerichtete Struktur der Passacaglia fremd sein. Eine gewisse Vorliebe für Ostinatomotive läßt sich aber doch nachweisen, die nicht immer als solche eindeutig sind, sondern oft die Rolle eines figural aufgelösten Orgelpunktes spielen, wie im Trio des 2. Satzes der II. Sinfonie und besonders am Anfang des 2. Satzes der VIII., „da durch 164 Takte das dreigestrichene Es in den 1. Violinen erklingt, während die andern Streichinstrumente auf einem Motiv festsitzen — ein tiefsymbolischer einheitlicher Zug des da zum Ausdruck gelangenden Anachoretencharakters. Orgelpunkt und Ostinato gehen un-

merklich ineinander über: so schwankt der „feste" Ton im 3. Satz der „Zweiten", im 5. Satz der „Dritten", im 2. Satz der „Sechsten". Oder ein Akkord beharrt mit blödem, törichten Eigensinn wie ein Verrannter auf seinem Recht des Erklingens, wie zur Belustigung, unbekümmert um das, was daraus harmonisch entsteht — wie im Leben: Hauptthema der „Siebenten" mit dem rhythmisierten E-Moll-Akkord in der zweigestrichenen Oktave" (G. Adler).[28])

Auch Max Reger (1873—1916) ist noch in erheblichem Grade aus dem Geiste der Romantik hervorgegangen, wenn auch in Brahmsscher zuchtvoller Mäßigung, Gehaltenheit, und aus dessen stilistischen Mitteln. Doch wandelt und entwickelt er diese bald mit seiner wachsenden Reife und förderte so die Auflösung der Romantik seiner besonderen Eigenart entsprechend in einer Ueberbetonung der Klangbewegung, die den Eigenfluß der Melodie, des Themas, stark erdrückt. „Linie und Kadenz werden gleichsam bis in letzte Tiefen hinunter aufgebohrt."[29])

Reger stützt seine Harmonik, die sich in ihrem unaufhörlichen Funktionswechsel ins Endlose zu verlieren scheint, durch bewußt betonte Kontrapunktik. So greift er über fast zwei Jahrhunderte hinweg auf J. S. Bach zurück, weniger auf dessen Formwillen, als auf sein Formbild, das Reger mit seinem eigenen Geist erfüllt. So ist auch seine polyphone Stimmführung nicht eigentlich selbständig, sondern sie ist ganz von der Welle des neuzeitlichen, harmonischen Stromes getragen und geschoben, der sich selbst in den Fugen nicht verleugnet. Hat Reger in diesen letzteren kontrapunktischen Formen schon die strenge, auf Bach zurückweisende Bindung gegenüber den ins Formlose verströmenden Kadenzen gesucht und teilweise auch gefunden, so gelingt sie ihm in noch viel höherem Maße in den Variationswerken, noch mehr in den Ostinatoformen, besonders in den Passacaglien. In ihnen wird das Gleichgewicht erreicht zwischen gleichsam frei improvisatorischer, polyphon zerlegter Harmonie und Melodieentwicklung einerseits und nach innen gerichteter, formaler Bindung andererseits. Mit jedem Passacagliathema ist ein mehr oder weniger bestimmter Kadenzablauf gegeben, dessen Variierungsmöglichkeiten zwar gebunden sind, die aber Reger weitgehend ausnützt. Darin unterscheidet er seine

Passacaglia von der Bachs und dessen Zeit, die die Kadenz wesentlich wahrt und die Veränderungen in der Stimmenentfaltung sucht.

Der Eigentümlichkeit der Orgel entsprechen die Ostinatoformen Regers besonders. Dem Pedal wird der Ostinato übergeben, die darüber mannigfaltig ausgeführte Entwicklung den Manualen. So finden sich eine ganze Reihe: in Op. 33 Fis-Moll (Fantasie, Intermezzo und Passacaglia), in der Suite E-Moll Op. 16 für Orgel (Introduzione, Fuge, Adagio assai, Intermezzo mit Trio, Passacaglia); es ist besonders bemerkenswert, daß beide Werke mit einer Passacaglia schließen, gewissermaßen als Formraffung am Schluß gegenüber den freieren Formen vorher; weiterhin: Introduktion und Passacaglia D-Moll (um 1907), Introduktion, Passacaglia und Fuge Op. 127 und Passacaglia in den „Monologen" für Orgel Bd. 2 Nr. 6 Op. 63. Dann ist noch zu erwähnen die Chaconne für Solovioline Op. 117 und besonders die große Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere Op. 96.

Die Passacaglia D-Moll ist ihrem Aufbau nach die einfachste. Ein allein gebrachtes achttaktiges Thema im Tripel wird zwölfmal mit darüber gebauten Veränderungen wiederholt, verharrt unausgesetzt im Baß und bleibt im Prinzip ganz unverändert, d. h. in der sich steigernden Entwicklung wird der Ostinato in geringem Maße figuriert. Die Harmonisierung ist sehr einfach. Der in der 1. Ostinatorepetition zum erstenmal erscheinende, harmonische Satz wird fast ganz unverändert auf jede weitere Repetition übertragen. Besonders wichtig ist die letzte, in der sich Ostinato und Harmonik nach D-Dur wenden. Die Ostinatorepetitionen entwickeln sich zuerst in Linien zweistimmig, später dreistimmig, als fortgesponnene Melodien, die bei gesteigerter Bewegung die nun folgenden mehr akkordlichen Repetitionsglieder vorbereiten. Das Lineare tritt zurück. Mit dem Crescendo — die Passacaglia ist eine einzige Steigerung — werden aufschwingende Passagen eingeschoben, bis die Bewegung in der letzten Ostinatorepetition im Dur langsam auf ihrem Gipfel anhält.

Die Passacaglia für Orgel aus Op. 127 ist ungleich komplizierter und sucht alle technischen Mittel und Möglichkeiten der Variationskunst, soweit sie für das Instrument, die Orgel, ausführbar sind, zu erschöpfen. Wieder ein achttaktiges Thema, das 26 mal, teils variiert, auftritt. Der Ostinato wandert mehrere Male in die oberen

Stimmen. Durch seine Chromatik ist eine viel reichere Umharmonisierungsmöglichkeit gegeben, als bei der vorher besprochenen Passacaglia, der in größtem Ausmaße nachgegeben ist. Die gesteigerte Bewegung der späteren Ostinatorepetitionen sucht die Kadenz durch fließende Chromatik, durch Einsatz der Leittöne und ihrer Akkordklänge umzuprägen. Mit den letzten chromatisch absteigenden Tönen des Ostinato strebt die Kadenz wieder in die Tonart oder in nah verwandte Funktionen. In diesen Akkorden finden sich weniger Abweichungen von der Harmonisierung der ersten Ostinatorepetition als sonst. Somit ist trotz der harmonischen Freiheit das bindende Rückgrat des Ostinato gegenüber der Harmonik spürbar. Die Entwicklung der Repetitionen, die sich zuerst noch ein wenig linear gerichtet erweist, geschieht nachher sehr eindeutig akkordlich, klanglich. Auffällig ist die mannigfaltige rhythmische wie klangliche Differenzierung des Werkes.

Die Passacaglia in Regers Op. 96 für zwei Klaviere ist wohl seine bedeutendste. Der Ostinato ist wie bei der letztbesprochenen wiederum sehr chromatisch, ja fast noch mehr als dort. Hieraus ermöglicht sich eine harmonische Mannigfaltigkeit, für die alle Möglichkeiten der Umdeutung in entfernteste Klangfunktionen eingesetzt werden. Es handelt sich um 27 Veränderungen über einem achttaktigen Thema, das in der 7. Ostinatorepetition in der Oberstimme erscheint, in akkordlicher Umkleidung in die Gesamtbewegung eingetragen. Das Ostinatothema ist kein Basso ostinato mehr in dem Sinne, wie er sich bei den Orgelpassacaglien zeigt. Hier ist er aktiv in die Entwicklung durch Aufteilung in Motive und in die Bewegung eingeordnet. Besonders bemerkenswert ist die 26. Ostinatorepetition, die über einem Orgelpunkt den um die Hälfte zeitlich verkürzten Ostinato im Punkte höchster dynamischer Sammlung bringt; zwei daran angeschlossene Takte verwirklichen die Lösung der Spannung; mit der letzten Repetition läuft die Bewegung aus. — Die Entwicklung des Werkes ist weniger polyphon, linear, als akkordlich, klanglich. Mit ihm wäre eine Parallele zu Brahms' Passacaglia gegeben. Zwischen beiden besteht der einzige formale Unterschied der noch stärkeren harmonischen Ausgestaltung bei Reger bis zum „ewigen Flimmern und Glitzern der Akkorde, worin die Grundfarbe in tausendfacher leichter Variation sich ausspricht; ein akkordisches Lichterspiel auf einer bewegten harmonischen Grundfläche."[30])

Brahms wie Reger übernehmen das Formschema des 17. Jahrhunderts. Reger füllt es mit den Mitteln reichster Harmonik, deren Eigenkraft und Verströmen zwar eine Bindung in der Passacagliaform erhält, welche aber dem heutigen Bewußtsein als den Klangelementen nicht eigentlich gemäß, als nichtorganisch, und darum aufgezwungen erscheint. Der Regersche Formwille und seine von romantischen Elementen getragene Musik sind ihrem Gehalt, darum auch ihrer Erscheinungsform nach ganz andere als die Bachs, dem die Passacagliastruktur von seinem Wesen her, aus seinen Formkräften und seinen musikalischen Mitteln heraus organisch war. Diese Uebernahme des Formschemas ohne eine wesentliche Umgestaltung, welche der romantischen Grundhaltung, die sich ja nicht nur in der Entwicklung der Harmonik ausdrückt, entspräche, ist bei fast allen Passacaglien seit 1800 nachzuweisen. Erst die letzte Zeit, die durch Regers Passacaglien zu diesen Formen angeregt wurde, versucht, sie den neuen Formkräften gemäß zu wandeln; inwieweit, wird noch zu zeigen sein.

Sehr bemerkenswert ist die Chaconne für Solovioline Op. 117 Nr. 4. Das Thema liegt in der Oberstimme und ist teils vier-, teils dreistimmig harmonisiert. Durch sämtliche Variationen hindurch werden die einmal gegebenen Harmonien beibehalten, von denen aus die Melodie die mannigfaltigsten Umspielungen und Verkleidungen erfährt, doch so, daß nur höchst selten einmal einer ihrer Töne nicht einbezogen ist. Die Mehrzahl der Variationen ist, der Gegentechnik entsprechend, eine wechselvolle Auflösung in Figurenwerk; sie finden im Thema strengsten Zusammenschluß.

Die Passacaglia in Op. 33 ist in ihren 19 Repetitionen ein wenig linearer betont als die späteren Passacaglien; sonst aber von ihnen strukturell nicht besonders unterschieden.

Der Basso ostinato in dem gleichnamigen Satz der zehn Orgelstücke Op. 69 erstreckt sich über 4 Takte und könnte in seinen ersten dreien als ein in Oktaven gebrochener Orgelpunkt anzusehen sein. Ebenso wie in dem „Ostinato" in op. 129 entwickeln sich über ihm melodische Spannungsbögen auf dauernd gewandelter harmonischer Grundfläche, in der kein Repetitionsglied dem anderen gleich ist. Der Ostinato ist so einziges, und zwar nur linear-harmonisches Rückgrat und formaler Zusammenschluß der Sätze.

VI.

Ostinatotechnik im Impressionismus und in der nachfolgenden Stilperiode bis zur Jetztzeit.

Die romantische Musik hat mit den besprochenen Komponisten nicht ihr Ende gefunden. Lebten sie noch alle in engerer oder loserer Verknüpfung mit dem romantischen Geist, so schafften einige der nun folgenden mehr oder weniger aus gewandeltem Weltgefühl heraus, das zwar noch in der Romantik verwurzelt blieb, aber doch zu neuen Konsequenzen, zu neuen Wegen drängte. Eine Verwirklichung dieser Wege suchte der Impressionismus. Galt in der Romantik die Sehnsucht des Ich zu einem unerreichbaren Außer-Ich, die ganz von der Welt des eigenen, ichbegrenzten Gefühls gestaltet wurde, herrschten hier noch Idee und Gehalt, die von der eigenen erträumten Welt verklärt und erfüllt waren, so lösten sich nun inneres Wesen und Kern aller Dinge immermehr auf und wichen als unwirklich vor dem Reich ihrer äußeren sinnfälligen, stimmungshaft verklärten Erscheinung zurück. Diese ihre Erscheinung wurde von der überspitzt verfeinerten und sinnlich empfänglichen Individualität als einzig wesentlich und einmalig bedeutungsvoll empfunden und bedingte eine erhöhte Kultur des durch seine „Rauhigkeit“[19]) auf Nerven wirkungsfähigen Materials der Kunst, um das Einmalige eines Stimmungseindrucks zum sinnlich wirkungsfähigen Kunstwerk zu erheben und zu gestalten. Das Kunstwerk war nicht mehr Vermittler einer Idee, sondern nur noch ihres äußeren Eindrucks. All das, was Stimmungen darzustellen und zu steigern vermochte, stellte sich in den Dienst der neuen Gestaltung. Ihre Elemente mußten jede Präzision

eines Ausdrucks vermeiden, alle Konturen verwischen, die durch ihre Logik den als unwirklich geglaubten Inhalt der Dinge aufdeckten und ihren Stimmungswert zerstörten. Und so wurden in der Malerei die ineinander verfließenden Farben, in der Dichtung der freigestaltete Wortklang und die Stimmungsschilderung, in der Musik die aufgelöste, verschwimmende Harmonie- und Dissonanzverknüpfung Mittel, die Erscheinungen des impressionistischen Weltgefühls im Kunstwerk zu bannen.

Die romantische Musik hatte den Klang und die Dissonanz bis fast an die Grenzen tonikaler Bindung gedrängt und die Kadenz weitgehend aufgelöst. Dieses reiche Klangmaterial ward schließlich das Hauptelement der impressionistischen Musik. Keine strenge musikalische Struktur, keine logische Themenentwicklung waren geeignet, die frei verfließende, von klanglichem Stoffe getragene Stimmung in ihrer besonderen Einmaligkeit darzustellen. Darum ist es verständlich, daß aus dem Geiste solcher Formauflösung nicht nur gegenüber dem kontrapunktischen Stil, sondern auch gegenüber dem der Klassik und der Romantik keine gleiche logischeBindung möglich war. Kaum ein musikalischer Formwille war im Verlaufe des geschichtlichen Werdens der Struktur der ostinaten Formen so fremd wie der impressionistische.

Wenn trotzdem bei einem seiner wichtigeren Vertreter, dem Engländer Cyril Scott (geb. 1879) zwei Orchesterpassacaglien, deren erste besonders mannigfaltig gearbeitet ist, nachweisbar sind, so könnte man fast vermuten, daß sie auch nicht rein impressionistischen Charakters sind. Rein äußerlich ist ein ostinates, nicht wesentlich verändertes Thema vorhanden. Aber sein Gesicht ist bereits verschwimmend, stimmungshaft in seiner ein wenig exotischen Melodie, die nicht schlußformelhaft und funktionell deutlich gegeben. mit den verschiedenen Ostinatorepetitionen um einen oder mehrere Takte verlängert wird, ganz wie es der gesamte Klangfarbenfluß verlangt. Der Ostinato ist nicht Träger einer linearen Entwicklung, einer logischen Struktur, nicht seine strukturbildende Kraft soll erwiesen werden, sondern die Stimmung, die von seinen eigenen und den ihn umgebenden Farben (mit den Mitteln der Akkordik, der Instrumentation, der Tonlage usw.) ausgeht. Er wird vom Strome dieser Stimmung vorwärts getrieben, unerwartet hin und hergeworfen und schillert so in einem immer neuen Farbengewirr, in das er sich verschlingt und

untertaucht, bis er im glühenden Klanglichterspiel verklingt. Der Gedanke, diese Farbauflösung eines Motivs zu geben, fand so zwar in der Passacaglia ein geeignetes Formschema, aber nur ein Schema, denn der hier treibende Formwille hat nichts mit dem zu tun, der die Passacaglia im 17. Jahrhundert entwickelt hat. — Eine andere Ostinatobildung findet sich bei Cyril Scott in den „Impressions from the Jungle Book" Nr. 1 „The Jungle". Der Baß als begleitende Unterlage malt die dunkle Monotonie dieser exotischen Welt in seiner Bewegung durchaus ostinat und wird zugunsten der durch die Stimmung gegebenen Farbwerte zeitweilig harmonisch abgebogen. Ein wundervolles Beispiel, wie ein Ostinato konsequenter Stimmungsträger geworden ist, nicht in erster Linie Strukturprinzip. So ist die Anwendung der Ostinatotechnik im Impressionismus nur ausnahmsweise gerechtfertigt und ihm gemäß, wenn ihn die Gestaltung einer entsprechenden Stimmung bedingt.

Maurice Ravel (geb. 1875), der in den ersten Werken noch reiner Impressionist war, wandelte sich zwar in letzter Zeit zu neuen Schaffenswegen, hat sich aber in seinem Klaviertrio nicht von den impressionistischen Stilelementen befreit. So ist auch der dritte Satz, die Passacaglia, mehr ein stimmungshaft freibewegtes Farbenspiel als eine strenge Ostinatoform. Das Thema wird in den verschiedensten Variationen ganz umgewandelt, eine freie Entwicklung dazwischen eingeschoben.

In Deutschland hat der musikalische Impressionismus nicht so breiten Fuß gefaßt und ist von manchen neueren Komponisten, u. a. auch von dem Leipziger Walter Niemann (geb. 1876), nur teilweise in ihr Schaffen aufgenommen worden. Niemann ist mehr „Norddeutscher Neuromantiker der Klaviermusik, der die nordischen Grundelemente seiner Kunst und seiner Abkunft mit der tonmalerisch-impressionistischen Klang- und Stimmungspoesie neuerer Klaviermusik zu verschmelzen sucht" (Niemann). Er hat die „Sphinx" in seinen „Bildern aus Aegypten" Op. 86 durch einen großen Entwicklungsbogen, eine große auf- und absteigende melodisch-harmonische Welle über einem Basso ostinato als thematischer Unterlage darzustellen versucht, deren Stimmung er in der Einleitung mit den kurzen Worten charakterisiert: „Der gespenstische Kopf der mächtigen Sphinx stiert seit Jahrtausenden im flirrenden Mondschein mit toten Augen neben den Pyramiden von Gizeh in die Wüste". Aus dieser Ewigkeit

hebt sich die Stimmung ihrer Musik, um wieder in die Ewigkeit zu sinken. In den „Silhuetten" Op. 47 findet sich mit Nr. 5 „Herbstsonnenschein" ein Basso ostinato, der fast unfühlbar mit der darüber gebauten Entwicklung die warme Stimmung der zarten Herbstfarben wiederspiegelt. Schließlich ist noch die Chaconne Op. 44 zu nennen, mit einer stimmungscharakterisierenden Ueberschrift nach G. Frenssen. Dieses Werk entwickelt sich ziemlich streng über einem viertaktigen thematischen Baß, drängt in der Farbe in höhere Tonlagen und wieder in tiefere, zuletzt in freie feierlich erklingende Schlußtakte: eine Klangimpression trotz strengster Ostinatobindung.

Der Impressionismus äußerte sich also in einer Auflösung konsequenter innerer Wesenhaftigkeit in die Welt äußerer sinnfälliger Erscheinungen, in der Auflösung aller strengen Formen mit den verfließenden, sinnlich eindrucksfähigen Mitteln der Kunst. Ein Weiterschreiten auf diesen Bahnen mußte zu einer Reaktion, zu einem neuen Formwillen führen, der das Verfließende zu straffster Konzentration, den weitest ausgesponnenen sinnlichen, subjektiv geschauten Eindruck zum konsequent abstrahierten Ausdruck wandeln sollte. Letzte schärfste, geistige Wesenheit wurde der Gehalt dieser Kunst, die sich ihr gemäße neue Formen schuf.

Konsequenz des Ausdrucks setzt Konsequenz der Mittel voraus. Und so wurde das Material der Musik, das die ganze Epoche der Romantik vorbereitet und ausgebaut hatte, bis an den Rand seiner Möglichkeiten aufgebogen. Der Klang, die zentral-tonale Harmonik, die Kadenz, wurde bis zum Letzten aufgelöst. Die Grenzen der Konsonanz und Dissonanz verwischten sich so weitgehend, daß jeder beliebige Klang in seinem Wert jedem anderen gegenüber nur noch relativ dissonanter bzw. konsonanter war. Das strukturgebende Moment der Form, das Thema, das schon teils in der Romantik, noch mehr im Impressionismus seine logische und klare Kontur aufgegeben hatte, erfuhr nun seine letzte Auflösung, was gleichbedeutend war mit der Zerstörung jeder historisch gewonnenen Form und Struk-

tur. Jeder Einzelausdruck schuf sich seine ihm gemäße, streng geballte, doch subjektiv geschaute Form.

Konsequenter Wegbereiter und Vollender dieses neuen Formwillens wurde Arnold Schönberg (geb. 1874). Es soll hier nicht ausführlich sein Schaffensweg und seine und seiner Nachfolger Rolle und Wesen aufgezeigt werden, sondern das nur so weit, als es für die Darstellung der heutigen Ostinatoformen notwendig ist. Vergegenwärtigen wir uns kurz, daß Schönberg in seinem „Pierrot Lunaire" Op. 21 Schöpfungen hervorgebracht hat, die höchste Intensität des Ausdrucks und abstrakte, unsinnlichste Konzentration anstreben. Jedes einzelne Gedicht erheischt mit seinem besonderen Gehalt bei den ungemein reichen Mitteln des 20. Jahrhunderts seine ganz besondere Form. Der hartnäckig-monotone Ausdruck, der im 8. Gedicht „Nacht" dieses Werkes geborgen ist, veranlaßte Schöneberg zu einer Form, die er mit „Passacaglia"[31]) überschreiben konnte. Mit diesem Titel wollte er wahrscheinlich nicht sagen, daß er das Schema dieser alten Form übernommen und verwandt hat, wohl aber, daß ein konsequent und hartnäckig in mannigfaltiger und engster Verknüpfung gebrachtes Motiv die Struktur, den Aufbau dieses Stückes bestimmt habe. Es ist ein Muster äußerster Konzentration, wie jeder einzelne Takt erkennen läßt: sowohl die Akkorde am Anfang und am Ende, wie die verkürzte und beschleunigte Aufeinanderfolge des in allen Tonlagen gebrachten Themas (im 8. Takt), die engen Ueberschneidungen (vom 14. Takt ab und u. a. im 18. und 19.) und schließlich seine Eintragung in den Verlauf der Sprechstimme. Es ist in alle einzelnen Stimmen verwoben, in engster kontrapunktischer Verknüpfung und Aufeinanderfolge, ohne Rücksicht auf eine bestimmte harmonische Struktur im Sinne der Kadenz. Der Ausdruck dieses Melodrams schuf also hier eine ihm speziell gemäße, ganz neuartige, keine eigentliche Ostinatoform, die das historische Strukturschema der Passacaglia nicht übernimmt. In der kontrapunktischen Durcharbeit, also der nach innen gehenden Intensivierung, in der Vermeidung breitverströmender Farben und stattdessen in ihrer Verdichtung auf das engste Maß der einzelnen Klangfarbenmelodie wird der Ausdruck in das Reich gewisser höchster Geistigkeit gebannt. Trotzdem aber bleibt es der Ausdruckswille, der Thema und Struktur bestimmt; nicht rein musikalische Kräfte sind es, die das Werk gestaltet haben: es ist eine „Expression" im höchsten Sinne.

An anderer Stelle, in den fünf Orchesterstücken op. 16 Nr. 2 findet sich zu Anfang eine komplizierte Form eines Ostinato, der, selbst aus melodischen und akkordischen Bestandteilen (in Celesta und Flöten) zusammengesetzt, als komplexe ostinate Grundbewegung der musikalischen Entwicklung gegenübertritt. Auch hier herrscht keine harmonisch-funktionelle Gliederung, wie auch die tonale Funktion des Ostinato ungeklärt bleibt.

Den Anregungen ihres Lehrers Schönberg sind viele seiner Schüler gefolgt, die alle mehr oder weniger die Konsequenzen seines Schaffens auf ihren eigenen Formwillen übertrugen. Der stark zur Lyrik neigende Anton von Webern (geb. 1883) suchte bewußt in dem Formschema der Passacaglia eine strengste Bindung und Objektivierung seiner Musik unter gleichzeitigem Aufgebot differenzierter Harmonik. Der Zwang des historisch gegebenen Schemas schuf (in der Orchesterpassacaglia Op. 1) nur schwer eine Einheit zwischen Inhalt und Form, deren Verhältnis im subjektiven Willen des Künstlers begründet. Der Aufbau des Orchesterwerkes ist in großen Zügen dreiteilig. Im ersten Teil tritt nach einigen Ostinatorepetitionen ein zweites Thema auf, das sich in den Verlauf des Stückes (verschiedentlich verkürzt und in der Umkehrung) verwebt. Der Mittelsatz („Sehr ruhig") führt zum Ostinato ein drittes Thema ein und wendet sich für kurze Zeit von D-Moll nach D-Dur, den Ostinato aber in seiner ursprünglichen Form erhaltend. Der Schlußsatz („Verhalten") bringt verschiedene, dem ersten Teil verwandte Ostinatorepetitionen, ist also eine freie Reprise des ersten Teiles. Während der Ostinato immer unmerklicher wird, steigert sich das zweite Thema (zu „höchster Kraft"). Dann folgt ein kurzer Teil, der dem Mittelsatz ähnlich ist, mit einer kurzen Steigerung des dritten Themas; schließlich klingt mit dem zweiten Thema die Passacaglia im Decrescendo ab. Der Ostinato bleibt in fast allen Ostinatorepetitionen unverändert erkennbar.

Alban Berg (geb. 1885) schuf eine Oper „Wozzek" Op. 7 nicht im musikdramatisch-psychologischen Aufbau der Wagnerschen Werke mit Leitmotiven, sondern mit ganz neuer Architektonik. Die aus dem Inhalt einer dramatischen Situation gegebenen Themen werden zu streng formaler, in sich geschlossener Durchführung gebracht. Jede einzelne Situation bedingt ihre besondere Form. Die 4. Szene „In der Studierstube des Doktors" des ersten Aktes ist eine Passacaglia, deren Ostinato des Doktors fixe Idee: Wozzek hätte eine solche, musikalisch darstellt. Das siebentaktige Thema wird 21 mal in allen möglichen Fassungen bis zur Unkenntlichkeit melodisch und rhythmisch variiert und auch vertikal harmonisch komprimiert (z. B. 7. Var.), in der 18.—20. Variation frei über mehrere Takte gedehnt, je wie es die Entwicklung der Handlung erfordert. Die Szene ist eine sehr frei gestaltete Passacaglia, die ihre Form bis an die letzten, in diesem Maße bisher noch nicht ausgewerteten Grenzen ihrer Möglichkeiten dehnt, ohne sie völlig zu sprengen. Sie ist so nicht reine Uebernahme eines Formschemas, sondern eine Wandlung desselben derartig, daß man von einer neuen Einheit zwischen Inhalt und Form sprechen kann. (Ich erinnere daran, daß Regers hochbedeutende Passacaglien z. B. wesentlich eine Vereinigung von überkommenem Formschema und neuen harmonischen Mitteln sind, deren Kräfte und Formwille das Schema nicht geeignet wandeln.)

Auch Egon Wellesz (geb. 1885) zeigt eine Vorliebe für ostinate Formen, z. B. in der Passacaglia am Schluß der Dämonenszene der Oper „Die Prinzessin Girnara". Im 4. Satz des Streichquartetts Op. 28 finden sich verschiedentlich hartnäckige Bewegungsfolgen und ostinate Motive, die als dynamische Triebfedern die Entwicklung vorwärts drängen.

Der zweite Satz in Hanns Eislers (geb. 1898) Sonate Op. 1 (Intermezzo) baut sich auf einem viertaktigen Baß auf und schließt nach einem freieren Mittelsatz, der den Ostinato thematisch verarbeitet, mit genauer Reprise des ersten Teiles und einer kurzen Coda.

Ist die Musik Schönbergs und seiner teils eigene Wege gehenden Schüler durchweg komprimierter Ausdruck subjektiver Reflexion, also nicht aus nur-musikalischen Elementen bestimmt, so schöpft Igor Strawinsky (geb. 1882) in erhöhtem Maße aus rein-musikalischen Kräften.

Trotzdem hat er alle Mittel des letzten Musikschaffens in sich aufgenommen und aus seinem elementaren musikalischen Urtrieb heraus verarbeitet. Ganz in der Zeit stehend, hat er ihr Tempo und ihren Rhythmus in sein Werk eingetragen; gleich Schönberg drängt er zur Konzentration, aber nicht einer gedanklichen, abstrahierten Reflexion, sondern eines mehr unproblematischen rhythmisch-musikalisch getriebenen — man könnte sagen: Vitalismus. Die „Geschichte vom Soldaten" ist dafür ein sprechendes Beispiel. Die einzelnen Musikstücke sind knappe, aber markante Sätze, die den visuellen Teil der Handlung begleiten. Derartiger, frei von allen thematischen Entwicklungen fließender zusammengepreßter und nur skizzierender Musik ist die Technik des Basso ostinato durchaus gemäß. Seine ganz knapp verwandte Bewegungsunterlage, sein wenige Male wiederholtes Motiv sind geeignet, die Situation schlaglichtartig, aber doch eindringlich deutlich und charakteristisch genug zu erhellen. Er tritt mit wechselnden rhythmischen Schwerpunktsverschiebungen nicht linear, sondern so akkordisch erweitert auf, daß eine funktionell mehr oder weniger bestimmte Klangunterlage geschaffen wird, zu der die melodischen Entwicklungen nur teilbezogen sind.*) In diesem Sinne ist der Basso ostinato in fast allen Einzelstücken vorhanden, ein charakteristischer im „Marsch des Soldaten", ein anderer in der „Musik zur ersten" und „zur dritten Szene", (hier als auseinandergelegter Klang einer nicht eindeutig festgelegten Tonika, die durch Töne nahe verwandter Funktionen verschleiert wird), wieder ein anderer im „Couplet des Teufels" usw. Die darüberliegende Melodie ist kürzeste Formel, nur Andeutung. So wird der Basso ostinato in dieser „Geschichte vom Soldaten" von einem neuartigen Formwillen getragen und motiviert, und erscheint dadurch anders, daß seine Töne nicht mehr Träger klarer Klangbeziehungen im Sinne der Kadenz sind, vielmehr durch Beimengung anderer Töne farblich und klanglich in ihrer funktionellen Bedeutung verschleiert werden. Das oben erwähnte Beispiel in Schönbergs 5 Orchesterstücken bedeutet auf diesem Wege die letzte Konsequenz. Der Basso ostinato der oben genannten Beispiele erscheint mehr begleitend unterlegt als strukturgebend, bedeutet aber doch ein der Klangtechnik der

*) Vergl. im Anhang unter Nr. 35 des Literaturverzeichnisses über die „Technik der ostinaten Unterlage" nach Erpf.

letzten Zeit entsprechendes, völlig neuartiges Gebilde. In ganz ähnlicher Weise hat Strawinsky den Basso ostinato als ostinate Grundfarbe in den „Trois et cinq pièces faciles" verwandt.

Eine witzige Glossierung der Strawinskyschen knappen Ostinatoschreibweise findet sich in den Klavierstücken „Joujoux puor Ma Dame" von Mihail Jora: „Ma dame désire entendre du Strawinsky", eine kurze Skizze primitiver Musik über einen Ostinato von zwei Akkorden.

Alfredo Casella übernahm die Ostinatotechnik Strawinskys in seinen „11 Pièces enfantines", den primitiv-infantilen Charakter seiner kleinen Stücke dadurch unterstreichend. Seine Partita für Klavier und Orchester enthält eine Passacaglia.

Unter den jüngsten Komponisten unserer Zeit pflegt besonders Paul Hindemith (geb. 1895) die ostinaten Formen. Wie Strawinsky sucht auch er sich von außermusikalischen Bindungen frei zu machen und aus seinem impulsiven Musikantentum neue Formen zu finden. Elemente der romantischen, der impressionistischen und expressionistischen Musik hat er in sich verarbeitet und strebt schließlich zur intensiv gerichteten, festen linearen Formbindung. Der Auflösung der musikalischen Mittel, dem subjektivistischen musikalischen Ausdruck stellt er immer mehr Werke festgefügter Struktur gegenüber. Auch die Passacaglia findet in sein Schaffen Eingang, deren Formschema er übernimmt und zu wandeln sucht und das er mit seinem neuen Schöpfergeist, seinen neuen Mitteln füllt. — Vorübergehend tritt ein Basso ostinato im Nachtstück der „Suite 1922", und zwar im Mittelteil auf, über dessen gleichmäßiger Bewegung sich eine Melodie schwingt. In der Mitte des Teiles herrscht 5 Takte lang ein anderer Basso ostinato, der durch beigefügte Töne den Charakter einer ostinaten Grundfarbe angenommen hat.

Mit dem „Marienleben" Op. 27 führt Hindemith sein Schaffen mehr als vorher kontrapunktischen Formen zu. In ihnen sucht er, was er früher in seinen meist mehr subjektiv gefühlsgetragenen wenig fand, eine Ausdrucksobjektivierung durch gefühlsbannende innere Bindung. Fugierungen und Bassi ostinati, teils als ostinate Grundfarben, gestalten die Struktur verschiedener Lieder. „Die Darstellung Mariä im Tempel" wird in ihrer Vielteiligkeit durch einen Ostinato zusammengeschlossen. Das siebentaktige Thema durchdringt die verschiedensten Stimmen, wird in rhythmische und figurative Bewegungen aufgelöst, bleibt aber durch die 19 Ostinatorepetitionen hindurch immer erkennbar. Kontrapunktische Linien überschneiden die einzelnen Repetitionen. Abgesehen von den (besonders klanglich) modernsten Mitteln, mit denen die Passacaglia erfüllt ist, ist ihre Struktur der des 17. Jahrhunderts annähernd gleich. Andere ostinate Figuren und Farben treten in der „Geburt Mariä" und in „Vor der Hochzeit zu Kana", in der „Verkündigung über die Hirten" und in der „Rast auf der Flucht nach Aegypten" auf. Besonders hervorzuheben ist das erste Stück „Vom Tode Mariä" mit einem Basso ostinato, das seinem Charakter nach mehr als die Passacaglia der „Darstellung Mariä", von gefühlsmäßigem Ausdruck und romantischer Klanggebung zur Objektivierung durch stärkere Betonung der Linearität gelangt ist.

Der letzte Satz des 4. Streichquartetts Op. 32 ist eine Passacaglia mit siebentaktigem Thema und 27 Variationen. Von Repetitionen kann man hier nicht sprechen, denn der Ostinato erhält alle möglichen rhythmischen und melodischen Umbildungen, die sein Gesicht völlig verändern, aber seinen Kern nicht zerstören. Er wandert durch alle Instrumente und wird von sehr frei geführten kontrapunktischen Stimmen mannigfaltig umrahmt. Trotzdem wird die Struktur der historischen Passacaglia, außer in harmonischer Richtung (durch Aufhebung des mit jedem Ostinato verbundenen Kadenzablaufs), nicht über ihre Grenzen hinaus geweitet, sogar die Taktzahl des Ostinato wird beibehalten. Interessant ist, daß diese Passacaglia in ein Fugato einmündet, durch das, bis auf einen kleinen Mittelteil mit „Des", die pochenden Viertel der Bratsche auf C ostinat verharren.

Der vierte Satz des „Konzerts für Orchester" Op. 38 ist mit „Basso ostinato" überschrieben, der eintaktig überall erkennbar bleibt, in der Mitte von den

Holzbläsern figuriert gebracht wird, dann kurze Zeit in gleichmäßigen Vierteln erscheint. Er hält die Entwicklung des Satzes zusammen, der als eine Art Fugato angesehen werden darf.

Hindemith hat sein überwiegend lineares Musizieren auch auf seine letzte Oper „Cardillac" übertragen und dort verschiedentlich zur Ostinatotechnik gegriffen. Eine sehr interessante Anwendung bringt der zweite Akt mit dem Besuch des Königs in Cardillacs Werkstatt. Während der von innerer Unruhe geplagte Goldschmied seine Arbeiten zeigt — Musik in $^3/_2$ Takt — durchzieht das begleitende Orchester ein erregter Rhythmusostinato im $^7/_4$-Takt und überschneidet den Grundrhythmus. Am Schluß des gleichen Aktes sehen wir Cardillac von einem geheimnisvollen Zwang zum Aufbruch getrieben, dem Offizier die Kette durch Mord zu entreißen und sie in seinen eigenen Besitz zurückzubringen. Das unerbittlich-dämonisch-zwingende dieser Augenblicke unterstreicht ein absteigender Ostinato im $^5/_4$-Takt. Die Musik in der Taverne zu Beginn des dritten Aktes wird zeitweilig von einem eintaktigen Ostinato im Stampfrhythmus gestützt. Schließlich ist der große Wechselgesang zwischen Cardillac und Volk sehr bemerkenswert. Die Szene ist mit „Variationen" überschrieben und steht der Form der Passacaglia so nahe, daß letztere Bezeichnung nicht unrichtig gewesen wäre.

Auch an anderen Stellen hat Hindemith noch zur Ostinatotechnik gegriffen: in den Passacaglien in der Solobratschensonate op. 11, Nr. 5 und im „Dämon". Weitere Ostinatobildungen finden sich in der Kammermusik für Bläser op. 24, Nr. 2 und in der „Uebung in drei Stücken" op. 37, Nr. 1.

Hindemiths Kunstschaffen nicht durchgängig verwandt ist das Ernst Kreneks (geb. 1900). Seine „Toccata und Chaconne" für Klavier Op. 13 ist ein Musterbeispiel für die heutige Verwendung der ostinaten Formen. Hier interessiert in erster Linie die Chaconne, obwohl zwischen ihr und der Toccata an einigen Stellen (Andante sostenuto

z. B.) motivische Beziehungen bestehen. Die Chaconne beginnt zunächst mit mehrfach unverändertem Ostinato als in sich abgeschlossenem Thema, das mit wachsender Bewegung des Ganzen rhythmisch verändert, akkordlich gestützt und schließlich in den Verlauf einer Linie eingeordnet wird. In der weiteren kontrastreichen Entwicklung bleibt es immer strenger Zusammenhalt, bis es über verschiedene Steigerungswellen hinweg in einer dreistimmigen Engführung gipfelt. Die Intensität dieses Höhepunktes hebt die enge Bindung an den Ostinato auf, der im „Pesante" in freier Umkehrung den ersten Teil der Chaconne abklingen läßt. Mit dem „Molto meno mosso" (Andante sostenuto) beginnt nun ein neuer Teil, der der strengen ostinaten Bindung des ersten und der damit verbundenen Ausdrucksobjektivierung entbehrt. Hier sind Bezeichnungen wie „dolce" usw. und häufige Tempowechsel angewandt, die den mehr lyrischen Charakter dieses Teiles bestätigen. Immerhin ist an verschiedenen Stellen starke Kontrapunktik nachweisbar; am Anfang verknüpfen sich der etwas veränderte und der frei umgekehrte Ostinato in einer Art Fugierung. In dem folgenden „Presto" tritt das Ostinatothema zwar wieder hervor, doch nicht streng ostinat: die innere Spannkraft reißt jede strenge Bindung auseinander. Auch der kurze letzte Teil, das Adagio, bleibt ohne ostinate Bindung; hier kommt es noch einmal, trotz der akkordischen Haltung, zu kontrapunktischer Vereinigung des Ostinatomotivs mit einem anderen, das in den Eckteilen der Toccata eine wichtige Rolle spielt. Das Stück endet dann mit dem Anfang der Chaconne und einigen freien Schlußtakten. Ein starker Formwille beherrscht das Werk, dessen Thema aber die innewohnenden Kräfte als „Basso ostinato" nicht ausreichend zu binden vermag und in anderen Formbildungen eine Festigung sucht.

Eine interessante Melodia ostinata findet sich in Kreneks letzter Oper „Jonny spielt auf", und zwar in der Gletscherszene des dritten Aktes. Mit Max' Gesang „Laßt ihr mich allein, geliebte Stimmen?" mischt sich die ferne Stimme des langsam ins Dunkel versinkenden Gletschers, ein gleichmäßig rhythmisches Motiv, zu dem noch ein im Orchester gehaltener klangfarblich bedeutender Orgelpunkt tritt.

Weitere Ostinatobildungen finden sich in einem noch jüngeren Bühnenwerk Kreneks, in dem choreographischen Bild „Mammon".

Die Gesamtdarstellung der Geschichte des Basso ostinato zeigt deutlich, daß die mehr linear gerichtete Innenstruktur seinem Wesen gemäßer ist, als eine andere. Denn nur in kontrapunktisch orientierten Stilperioden ist er häufig gestaltendes Prinzip des musikalischen Kunstwerks: in der Zeit vor 1300, in der der Niederländer um 1500, im Barockzeitalter und in den letzten zwei Jahrzehnten. Stilperioden, in denen Harmonie und Klang die Kontrapunktik verdrängten, vernachlässigen auch die Ostinatoformen.

Das 19. Jahrhundert bereitet die kontrapunktische Schreibweise der Letztzeit wesentlich nur mit den Komponisten vor, die eine Ausdrucksobjektivierung durch formale Innenstruktur oder eine solche nur um ihrer selbst willen anstreben, besonders mit Brahms unnd Reger. Beide rücken die Ostinatoformen wieder auffällig in den Vordergrund musikalischen Schaffens und regen ihre Ausgestaltung bei den Jüngeren an, die auch das Formschema der Passacaglia übernehmen, es aber nur selten ihrem neuzeitlichen Formwillen gemäß wandeln. Wirklich neuartig ist das Auftreten des Basso ostinato als zusammengesetzte klangliche Grundfarbe mit mehr oder weniger verschleierter Funktionsbedeutung und die Zusammenlegung eines einstimmigen Ostinato in der Vertikalen. Mit den verschiedensten Epochen läßt sich eine Ausgestaltung der Technik des Basso ostinato von bedeutsamer Mannigfaltigkeit feststellen, und man darf annehmen, daß die Dehnungen und Abwandlungen dieser Technik, zugleich mit dem intensiv neue Formen suchenden Gestaltungswillen der jüngsten Zeit, zu einem verwandten Formprinzip hinleiten werden, das die historische Ostinatotechnik ablöst und spezifischer Ausdruck der neuen Schaffenskräfte ist.

VII.

Anhang.

a) Nachtrag zu Kapitel V.

Die musikgeschichtliche Entwicklung und Formwandlung, die sich bei den großen Meistern des 19. Jahrhunderts und zu Anfang des 20. vollzieht, hat natürlich auf eine ganze Reihe anderer größerer und kleinerer Komponisten bestimmenden Einfluß gehabt. Unter ihnen standen einige ganz im Gefolge und Schatten eines Großen, andere versuchten, die Anregungen verschiedener Vorbilder in sich zu vereinigen, und nicht zuletzt gab es einige, die, aus dem Organistenstand herauswachsend, in höherem Maße die alten kontrapunktischen Formschemata pflegten, als manche der Großen. Sie gingen eigenbrödlerisch ihre Wege und haben das Verdienst, in gleicher Zeit der Ueberhandnahme klassischer und romantischer Formen kontrapunktisches Wesen wach und lebendig erhalten zu haben, wenn auch oft unter dem Einfluß der großen Meister, mit deren Geist gemischt. Ein Einblick in die Orgelliteratur des 19. Jahrhunderts und in die gebräuchlichen Titel bestätigt das. Die ostinaten Formen, insbesondere die Passacaglia, sind von den verschiedensten kleineren Komponisten, wenn auch verhältnismäßig selten, gepflegt worden. Es ist oft schwer, sie ihrem Charakter nach in Gruppen bestimmten Stils zu ordnen; deshalb muß ich mich im folgenden auf eine nur teilweise systematische Aufzählung der in Frage kommenden Werke beschränken, die größtenteils für Orgel geschrieben worden sind.

Insbesondere unter dem Einfluß Schumanns und Mendelssohns schuf Gustav Merkel (1827—1885). Der dritte Satz seiner Orgelsonate Op. 178 ist eine Passacaglia, die ihr Formschema von Bachs gleichem Werk hergeholt hat; die Harmonik wird ähnlich wie bei Bach in Linien gebrochen, indes der Ostinato fast immer unverändert im Baß verharrt. Die Passacaglia Op. 63 für Orgel von F. Zierau (geb. 1865) ist im Prinzip der Merkels ähnlich. Ferdinand Thieriot (1838—1913) hat in den Konzertstücken für Orgel Op. 85 I eine „Passacaglia in freier Form". Später treten Verlängerungen und Verkürzungen der einzelnen Repetitionen auf. Hugo Riemann (1859—1919) schrieb in seinen „rhythmischen Studien" Op. 67 V einen Ostinato, der als eintaktisches Glied harmonisch mit verschoben wird und dadurch den wirklichen Ostinatocharakter so wenig wahrt, daß man besser von einem quasi Ostinato spräche.

Salomon Jadassohn (1831—1902) schrieb eine Chaconne für 2 Klaviere Op. 82; der Russe

Anton Arensky (1861—1906) einen Basso ostinato in Op. 5 V.

Andere Komponisten, hauptsächlich von Brahms in ihrem Schaffen angeregt, mischten fremde Stilelemente mit hinein, einige von Mendelssohn und Schumann, andere von Wagner und Liszt, wieder andere von Reger:

Joachim Raffs (1822—1882) Chaconne für 2 Klaviere hat auch der Taktzahl nach veränderte Variationen.

Karl Nawratil (1836—1914) schuf mit der Passacaglia Op. 12 IV ein Stück mit einer einzigen großen Steigerung, in der am Schluß der Ostinato schließlich in der Oberstimme gipfelt. — Interessant ist die Passacaglia für Orgel Op. 167 Nr. 10 von

Joseph Rheinberger (1839—1901), deren Ostinatothema im Sopran als ostinate Melodie verharrt. Ebenso ist Op. 174 Nr. 11 eine „Melodia ostinata", die, ohne bedeutende harmonische Veränderungen, auch durch die unteren Stimmen wandert: eigentlich eine Passacaglia. Eine solche ist Op. 156, Nr. 11, deren Ostinato im Baß von acht zu acht Takten in verschiedene verwandte Tonarten transponiert wird. Die Passacaglia für Orgel Op. 132 ist mit ganz

geringer musikalischer Veränderung (von E-Moll nach F-Moll verschoben) für Orchester gesetzt, aber hat hier sehr bedeutende dynamische Umbildungen erfahren.

Leander Schlegels (1844—1913) Passacaglia für 2 Klaviere „über auf- und niedersteigende Tonleitern" ist sehr frei und variationenhaft angelegt; die Tonleitern wechseln oft ihre Lage.

Richard Barth (1850—1923) schrieb eine Chaconne für Solovioline Op. 21 mit figurativen und harmonischen Veränderungen. — Der Baß der Chaconne des Engländers

Charles Villiers Stanford (1852—1924) Op. 38 verharrt nur anfänglich ostinat.

Felix Woyrsch (geb. 1860) schrieb eine Passacaglia für Orgel Op. 62 über das „dies irae"; sie ist variationenhaft entwickelt und bildet trotz charakteristischer Abschnitte eine durchaus fließende Form. Der letzte Satz in

Wilhelm Bergers (1861—1911) Quintett Op. 95 hat eine ostinate Melodie, die, schließlich variiert, durch alle Stimmen wandert, durch freie Zwischensätze unterbrochen wird und mit Umkehrung des Anfangs wieder auftaucht.

Paul Ertels (1865—1925) Passacaglia für Orgel über die D-Moll-Tonleiter Op. 19 bringt nacheinander das „dies irae" und den Choral „vom Himmel hoch, da komm' ich her" — immer mit Ostinato, der durch alle Stimmen taucht; kurz vor Schluß ein Fugato über das Thema, in den letzten Takten das tempoverkürzte Thema über dem Orgelpunkt D. Die C-Moll-Passacaglia wechselt am Ende nach Dur und ist auch in den Teilen größerer Bewegungsauflösung sehr akkordlich gehalten.

Georg Schumanns (geb. 1866) Passacaglia für Orgel über „Bach" ist sehr großzügig aufgebaut, von freieren kleinen Entwicklungen durchsetzt, bis schließlich im Molto Andante, dann im Allegro die strenge Ostinatobindung aufhört.

Karl Prohaska (geb. 1869) schrieb eine große Orchester-Passacaglia in Brahmsscher Haltung. — Variationenhaft ist die Ciacona in der „Suite aus alter Zeit" Op. 67 des Moskauers

Paul Juon (geb. 1872).

Ernst von Dohnanyi (geb. 1877) macht in der Einleitung zu seiner Passacaglia für Klavier u. a. folgende charakteristische Bemerkung: „dieses Stück muß balladen-

artig vorgetragen werden . . . die dynamischen Schattierungen sind dem Spieler überlassen . . . wo nicht ausdrücklich vorgeschrieben, darf das Thema, weder im Baß noch in einer anderen Stimme besonders hervorgehoben werden. Der Zuhörer soll nicht fortwährend daran erinnert werden, daß er eine Passacaglia vor sich hat . . ." Die „Kanzone" (Passacaglia) für Orgel Op. 12 von

Roderich v. Mojsisovics (geb. 1877) ist variationenhaft und wird von einem „Interludium" unterbrochen.

Franz Mittler (geb. 1893) schrieb eine Chaconne für Solovioline Op. 21 mit gleichbleibender harmonischer Basis, die in der 20. Variation nach Dur wendet.

Wagners Einfluß auf

Hugo Kaun (geb. 1863) ist nicht zu leugnen, obwohl er in der Passacaglia für 2 Klaviere Op. 81 nicht so deutlich ist. Sie ist bei aller Strenge des oft sehr umkleideten Ostinato ausgezeichnet gearbeitet, ein gutes Gegenstück zu Regers entsprechendem Werk.

Peter Tschaikowsky (1840—1893) verwandte ein Ostinatomotiv am Ende des ersten Satzes seiner VI. Sinfonie, das den Sinn hat, die Beruhigung, den Ausklang herbeizuführen. In der Suite für großes Orchester aus dem „Nußknacker" findet sich im „Danse Arabe" ein teils rhythmischer, teils in Oktavbewegung gebrochener Orgelpunkt; ähnlich im „Danse Chinoise".

Der Basso ostinato in Herm. Stephanis (geb. 1877) großer Fuge C-Moll op. 12 für Orgel bedeutet gegenüber den verströmenden Gefühlswellen der großen Entwicklung ein letztes straffes Zusammenreißen und ist hier sehr sinn- und wirkungsvoll verwandt.

Unter Regers Einfluß entstand für Orgel

Siegfried Karg-Elerts (geb. 1879) Passacaglia Op. 25 b, eine Kette von Charaktervariationen über gleichbleibendem Fundament von 24 Takten mit wechselnder Harmonik und geänderten Vortragsbezeichnungen. Der Osti-

nato der Passacaglia Op. 85 II moduliert nach verwandten Tonarten. Der „Vorspruch" zu den „inneren Stimmen" Op. 58 ist ein „Basso ostinato sopra Bach", der auf dem Höhepunkt um die Hälfte verkürzt wird. Ein anderer Basso ostinato in Op. 34.

Fritz Lubrich jun. (geb. 1888): Passacaglia für Orgel Op. 20a und Op. 47.

Alexander Jemnitz (geb. 1890): Passacaglia in Op. 1, die ein wenig variationenhaft ist und ihr Tempo verschiedentlich wechselt.

Max Ludwig: Basso ostinato in Op. 5 II mit einem bewegteren Mittelsatz.

Weitere Orgelpassacaglien schrieben:

Gottfred Matthison Hansen (1832 -1909) und

Frederik Matthison Hansen, ersterer eine sehr einfache strenge in Op. 40a, letzterer eine in E-Moll.††*)

Friedrich August Wermann (1840—1906): Passacaglia Op. 62 über das „dies irae" und eine Op. 95.††

Anton Dvoraks (1841—1904): Melodia ostinata im Dumku-Tri wird in Stöhrs[11]) Formenlehre genannt. — In

Adolf Ruthardts (geb. 1849) Oktavenstudien für Klavier Op. 41. ist Nr. 10 eine Passacaglia über einem zweitaktigen Baß.†

Iwan Knorr (1853—1916) schrieb eine Passacaglie und Fuge für gr. Orchester in der durch lebhafte Uminstrumentierung klangfarbliche und kontrapunktische Veränderungen, Figurationen der Ostinato unfühlbar gemacht wird, der auch verbreitert erscheint.

Hans Kößlers (geb. 1853) Passacagliakonzert enthält im Adagio eine Passacaglia freier Entwicklung.

Paul Klengel (geb. 1854): Chaconne Op. 43 für Orgel.††

Georg Lubrich (geb. 1855): Passacaglia Op. 47 für Orgel.††

*) Die mit †) versehenen Werke sind formal nicht besonders bemerkenswert, in die mit ††) versehenen habe ich nicht einsehen können.

Richard Franck (geb. 1858) Chaconne für Klavier Op. 29; im Variationenstil.†

Otto Barblans (geb. 1860) Passacaglia Op. 6 ist sehr linear gehalten und sehr fließend, der Ostinato bleibt, meist nicht figuriert, im Baß. Eine „quasi Cadenza" unterbricht das Stück. Die Chaconne Op. 10 über „Bach" ist über einem achtaktigen Thema (die ersten vier Takte „Bach") entwickelt. Der Ostinato moduliert auch in andere Tonarten und ist bis kurz vor Schluß immer zu erkennen.

Fritz Volbach (geb. 1861): kleine Ciacona Op. 17 für Orgel.†

Wilhelm Middelschulte (geb. 1863) schrieb eine Passacaglia D-Moll über „Bach", in die er gegen Ende den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott" als Gegenstimme zum viertaktigen Ostinato einführt, die ihre Stimmlagen gegeneinander austauschen.

Carl Nielsens (geb. 1865) Chaconne für Klavier Op. 32 führt einen Kontrapunkt als zweites Thema ein, das zeitweilig an Bedeutung gewinnt und schließlich auch im Kanon erscheint.

Jean Sibelius (geb. 1865) verwandte einen Ostinato im Klavierstück „Neckerei" (vergl. Stöhr.[11])

Oskar Merikanto (1868—1924): Passacaglia Op. 80 für Orgel.†

Bernhard Sekles (geb. 1872) schrieb eine Passacaglia mit reicher instrumentaler Entfaltung, mit verschieden verkürztem und verbreitertem Ostinato.

Henry Marteau (geb. 1874): Chaconne für Bratsche und Klavier Op. 8.†

Ewald Siegert (geb. 1875): Passacaglia Op. 25 für Orgel, reich in Bewegung und harmonischer Ausgestaltung.

Johannes Conze (geb. 1875): Basso ostinato und Quadrupelfuge über ein Beethoventhema Op. 12.†

Camillo Hildebrand (geb. 1876): Passacaglia Op. 21 I mit wechselnder Taktart, variationenhaft.

Julius Weismann (geb. 1879): Passacaglia Op. 25 für Klavier.††

Paul Krause (geb. 1880) verwandte verschiedentlich den Basso ostinato: in Op. 8 II, in Op. 13 VIII, und in Op. 21 V, in denen er ihn allen möglichen Führungen, Verkürzungen und Umkehrungen unterwirft. Außerdem

eine Passacaglia Op. 5 III über einen gleichbleibenden Ostinato, der nur vorübergehend seine tiefe Lage verläßt.

Ignatz Friedman (geb. 1882): eine freiere Passacaglia Op. 44 und eine Chaconne in Op. 59 I für Klavier, als Variationen über ein Thema.

Hermann Kellers (geb. 1885) Op. 1 enthält eine Passacaglia, an deren Gipfelpunkt der Ostinato in Baß und Sopran eng geführt wird.

Arno Landmanns (geb. 1887) Passacaglia Op. 11 ist sehr raffiniert ausgearbeitet und trägt Regersche Elemente in sich; wie auch Op. 7.

Karl Hoyer (geb. 1891) schrieb eine Passacaglia für Orgel mit linear betonter Bewegungsauflösung und eine große Chaconne für Orchester und Orgel, für die er zwischen den einzelnen „Variationen" eine „Luftpause" fordert.

Adolf Busch (geb. 1891): Passacaglia in Op. 4 für Klavier und 2 Violinen mit einem Zwischensatz und Passacaglia in Op. 27, die die von Reger eingeschlagenen Bahnen fortgesetzt.†

Gustav Blum: Passacaglia F-Moll für Orgel. NB.

Heinrich Reimann schrieb für seine Ciacona Op. 32 eine Vorbemerkung, aus der eine poetisch beabsichtigte Entwicklung der einzelnen Variationen erhellt. Dieser poetische Ausdruck hat die Ostinatoform in weitgehendstem Maße aufgeweicht, um sie einem dem Wesen der Ostinatokunst völlig fremden Schöpferwillen gefügig zu machen. Ein Beispiel für die innere Haltung der Jahrhundertwende, deren Wesen die strenge Chaconne im allgemeinen fremd bleibt.

Theodor Drahts' „Basso ostinato mit 20 thematischen Repetitionen" Op. 30 ist eigentlich eine Passacaglia. — Die beiden Passacaglien von

A. Brandt, eine Op. 16, die andere im „Ritteralbum" abgedruckt, sind sehr bemerkenswert. Letztere ist frei entwickelt, mit Engführungen, thematischen Bildungen, Themenverkürzungen und -verlegungen und Figurationen. Die Op. 16†† bringt auch den Ostinato transponiert.

Im Musikschaffen der letzten Zeit finden sich übrigens noch in

Arthur Honnegers (geb. 1892) „König David" verschiedene Ostinatobildungen, im ersten Teil im „Heereszug", im zweiten Teil im „Tanz vor der Bundeslade" und in Nr. 22 „Gesang der Ephraim" über einem ostinaten Fundament und im „Marsch der Israeliten".

Cornelis Doppers (geb. 1870) „Ciaconna Gothica" wird durch ein ostinates Thema in der Phrygischen Kirchentonart zusammengehalten, mit belebenden Figurationen, zunächst ohne Äenderung des Themas, später mit kontrapunktischen Variationen und Veränderungen des Rhythmus. Dann wird die Tonart verlassen, das Thema aufgelöst und charakterwechselnde Variationen gegeneinandergestellt.

Emil Bohnke (geb. 1888) schrieb mit Op. 15 II ein „Präludium und Ciaconne" für Solovioline; das noch im Dunklen liegende Thema wird allmählich in 20 Variationen zu mächtiger Triller- und Akkordsteigerung gedrängt.

Wolfgang Jacobi (geb. 1894): Passacaglia Op.9.††

A. W. Leupold: Passacaglia Op. 8 für Orgel.††

P. Kröhne: Passacaglia und Fuge für Orgel.††

Hermann Roth: Ciacona D-Moll für Orgel.††

Vera Faber du Faurs: Passacaglia und Fuge für Orgel.††

Hermann Erdlen: Passacaglia und Fuge für großes Orchester Op. 1.††

Alexander Friedrich von Hessen: Passacaglia für Klavier. Op. 7.†

Julius Wertheim: op. 12. Preludio in modo d'un Variante basso ostinato e fuga.††

Emil Peters: Passacaglia, Ciaconna.††

Manfred Gurlitt: Klavierkonzert A-Dur op. 20, 2. Satz.††

Sigfried Walter Müller: Passacaglia für Orgel in op. 15.††

Ferruccio Busoni: Ciaconna in Toccata für Klavier.††

Hermann Suter: Eine Passacaglia in Le Laudi op. 25. für Chor und Orchester, ein formales Sinnbild für den „sprechenden Glanz und für die Riesenkraft des Feuers."††

Leos Janàceck: Ostinato im 4. Satz seiner „Sinfonietta".††

Joseph Haas: „Winke für die Jugend" op. 69. Heft 2. Nr. 1: „Ostinato" für Klavier.

Francis Poulenc: Mouvements perpétuels Nr. 1 für Klavier.

Paul A. Pisk: Passacaglia op. 3. Nr. 4 für Klavier.

H. Spitta op. 5.: Zwei Fantasien für Orgel.

b) Literaturverzeichnis.

1. Hugo Riemann: Basso ostinato und Basso quasi ostinato S. 193 ff., in der Liliencronfestschrift 1910.
2. Philipp Spitta: J. S. Bach, Breitkopf u. Härtel, 1873—1880.
3. Lily Propper: Der Basso ostinato als technisches und formbildendes Prinzip. Dissertation Berlin 1926.
4. Friedrich Erhard Niedt: Musikalische Handleitung zur Variation des Generalbasses, II. Teil, 11. Kap. Hamburg 1721.
5. Johann Mattheson: Der vollkommene Kapellmeister, S. 233. Hamburg 1739.
6. Johann Gottfried Walther: Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732.
7. Johann Christoph und David Stössel: Kurtzgefaßtes musikalisches Lexikon, Chemnitz 1749.
8. Jean Jacques Rousseau: Dictionnaire de musique, Genf 1767.
9. Albert Schweitzer: J. S. Bach (S. 258), Breitkopf u. Härtel 1908.
10. Richard Hohenemser: Fischer als Klavier- und Orgelkomponist, Monatshefte für Musikgeschichte 1902, Nr. 10 S. 167 ff.
11. Richard Stöhr: Musikalische Formenlehre, S. 221, Leipzig 1920.
12. Karl Blessinger: Grundzüge der musikalischen Formenlehre, S. 142—149. Stuttgart 1926.

13. George Grove: Dictionary of music and musiciens. London 1879—1889.

14. Andreas Moser: Zur Genesis der Folies d'Espagne im Archiv für Musikwissenschaft 1919, Heft 3, S. 358 ff.

15. Luigi Torchi: l'Arte musicale in Italia, 3. Band, Mailand 1903 ff.

16. Denkmäler deutscher Tonkunst, Leipz. 1892 ff.

17. Hugo Riemann: Basso ostinato und die Anfänge der Kantate, Sammelbände der intern. Musikgesellschaft, Jahrg. 13; 1911- 1912.

18. Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Leipzig 1900 ff.

19. Richard Hamann: Der Impressionismus in Leben und Kunst, S. 27, Marburg 1923.

20. Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, Wien 1894 ff.

21. John Hawkins: A general history of music, Kap. 149, London 1766.

22. Karl Nef: Geschichte der Sinfonie und Suite, S. 84, Leipzig 1921.

23. Karl Jsrael: Frankfurter Konzertchronik von 1713 bis 1780, Frankfurt 1876.

24. Paul Bekker: Richard Wagner, S. 526 ff. und S. 566, Stuttgart 1924.

25. Partitur-Ausgabe des Verlages Eulenburg.

26. Ernst Kurth: Anton Bruckner, Bd. I, S. 17 ff. Stuttgart 1927.

27. Felix Draeseke: Der gebundene Stil, Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge, Bd. I, S. 111. Hannover 1902.

28. Guido Adler: Gustav Mahler, S. 64, Breitkopf u. Härtel 1915.

29. Hans Mersmann: Musik der Gegenwart, S. 15, Berlin, Jul. Bard.

30. Max Hehemann: Max Reger, S. 49, München 1917.

31. Roland Tenschert: Eine Passacaglia von Schönberg, „Die Musik", Mai 1925.

32. Paul Nettl: Zwei spanische Ostinatothemen, in Zeitschrift für Musikwiss. 1919, Heft 12.

33. Wilhelm Fischer: in Adlers „Handbuch d. M. G." S. 511 ff.

34. Hugo Riemann: Musiklexikon, Leipzig 1922.

35. Hermann Erpf: Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, Leipzig 1927.

Dieses Buch erschien erst während der Drucklegung meiner Dissertation. In ihm wird von der modernen Klangtechnik her ein klarer und sehr brauchbarer Begriff für eine bestimmte Ostinatotechnik gewonnen, für die „Technik der ostinaten Unterlage". Was dieser Begriff beinhaltet, sei durch ein Zitat aus Erpfs Buch (S. 122-123) gezeigt. Es wird daraus leicht zu ersehen sein, für welche Ostinatobeispiele in meiner Arbeit die neue Bezeichnung anwendbar ist.

„Die „Technik der ostinaten Unterlage" entwickelt sich aus der Technik der ostinaten Baßführung heraus. Innerhalb der Funktionsharmonik sind die Töne eines Ostinatos in die Harmonik einzeln einbezogen. Meist wird sogar eine ganz bestimmte harmonische Deutung desselben durch alle Wiederholungen hindurch festgehalten. Stellt man sich vor, daß der Ostinato verschiedene harmonische Bedeutung gewinnen kann, und daß sich bei differenzierterer harmonischer Behandlung seine Harmonik gegen die der Gegenstimmen verselbständigen kann, so versteht man den Weg, der zur Technik der ostinaten Unterlage geführt hat. Sie besteht darin, daß der Ostinato nicht mehr durch eine einzige Stimme dargestellt wird, sondern zu einem zusammengehörigen Komplex mehrerer Stimmen geworden ist, die in sich ein harmonisches Gefüge bilden. Diese kann funktionell kadenzieren, es kann eine Kettenklangfolge oder irgend einen anderen Zusammenhangstypus darstellen; ihm als „ostinater Unterlage" tritt eine Gegenstimme oder ein Gefüge von Gegenstimmen gegenüber, in der Art der Bitonalität für sich zu hören, meist in den Einschnitten nicht mit dem Ablauf der ostinaten Unterlage sich deckend, sondern diese überschneidend . . . . Schrumpft die ostinate Unterlage auf einen einzigen, wiederholten Klang zusammen, so geht sie in die Technik des Klangzentrums, dehnt sich diese auf eine Folge mehrerer Klänge aus, so geht sie in die der ostinaten Unterlage über."

Erpf nimmt noch folgende, in meiner Dissertation nicht genannte Beispiele für die Technik der ostinaten Unterlage:

Hindemith: Streichquartett op. 22., 3. Satz, Takt 100—110.

Strawinsky: Trois pièces pour quatuor à cordes, Takt 1—15.

Für die Technik des Klangzentrums ist Schönbergs Klavierstück op. 19, Nr. 6 herangezogen.

Lebenslauf.

Ich, Richard Ludwig Theodor Litterscheid, bin am 5. Januar 1904 zu Marburg a. d. Lahn als Sohn des Dr. phil. Franz Litterscheid, z. Zt. Direktor des Untersuchungsamtes in Hamm i. W., geboren und besitze die preuß. Staatsangehörigkeit. Ostern 1922 bestand ich die Reifeprüfung an der Oberrealschule zu Hamm i. W. Ich studierte zunächst Chemie und hörte bei folgenden Herren Professoren in Münster i. W.: Geh.-Rat Prof. Dr. R. Schenck, G. Schmidt, Prof. Benecke, Ley, Volbach, Bühler, Bruck. Im November 1925 bestand ich am Chemischen Institut der Universität Münster i. W. bei Herrn Geh.-Rat Prof. Dr. R. Schenck das anorganische Verbandsexamen. Nach einem Semester weiterer Arbeit in Würzburg bei den Herren Professoren Geh.-Rat Prof. Dr. Dimroth, Skraup und bei Herrn Dr. Kaul, widmete ich mich dem Musikstudium an der Akademie für Sprache, Bewegung und Musik in Münster i. W. bei den Herren Generalmusikdir. R. Schulz-Dornburg und Dr. H. Erpf in den Fächern Direktion und Theorie und hörte die Vorlesungen an der Universität bei Herrn Prof. Volbach. Seit Herbst 1926 studierte ich in Marburg, hörte bei Herrn Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Stephani und nahm an seinen Seminar-Uebungen teil.

Ich erlaube mir, meinen hochverehrten Herren Lehrern an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.